И. П. ПОДОЛЬСКАЯ

НЕМЕЦКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 784 12+
ББК 85.313(3)

П 44 **Подольская И. П.** Немецкая вокальная музыка. Краткий исторический обзор : учебно-методическое пособие / И. П. Подольская. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 80 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-50012-3 (Издательство «Лань»)
ISBN 978-5-4495-3351-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебно-методическое пособие охватывает большой период развития немецкой камерной вокальной музыки вплоть до XX века. Он включает в себя анализ жанровых, национальных особенностей немецкой песни, ее истоки, пути формирования и развития, а также характерные черты национальной немецкой школы пения. Учебно-методическое пособие многогранно — по охвату фактического материала, детальной разработке стилевых особенностей каждого композитора, а также с точки зрения постановки концертмейстерских задач и может быть рекомендовано учащимся различных уровней.

УДК 784
ББК 85.313(3)

П 44 **Podolskaya I. P.** German vocal music. A brief historical review : methodical textbook / I. P. Podolskaya. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 80 pages. — Text : direct.

The methodical textbook covers a large period of German chamber vocal music history until the 20th century. It includes the analysis of the genre and national characteristics of German song (Lied), its origins, ways of formation and development, as well as the characteristic features of the national German singing school. The methodical textbook is versatile due to its coverage of factual content, thorough study of the stylistic features of each composer, as well as from the point of view of a accompanist's work; it may be recommended to students of a different level.

Обложка А. Ю. ЛАПШИН

I ГЛАВА

Ранние истоки возникновения немецкой песни: Средневековье (церковная музыка). Роль И. С. Баха в развитии немецкой вокальной музыки

Историю романтической песни, а именно она занимает самое значительное место в истории немецкой песни, принято начинать с творчества Шуберта, так как именно у него установились многие характерные для романтического искусства типы песен и определился соответствующий каждому из них круг выразительных средств.

Необычайный взлет песенного жанра в творчестве Шуберта объясняется новым взглядом на песню, характерным для романтического искусства.

Но к началу XIX века жанр немецкой песни имел уже более чем трехвековую традицию.

Чтобы проследить некоторые особенности ее развития, а также особенности немецкой вокальной музыки, необходимо вернуться к более древним временам в истории немецкой музыкальной культуры, и в том числе обратиться к творчеству И. С. Баха.

В эпоху Средневековья профессиональное музыкальное искусство всецело находилось под влиянием церкви. Изначально в католической церкви вокальное

исполнительство сводилось к пению молитв, в котором принимала участие вся община. С григорианской реформой исполнение стало привилегией ученых монархов и священников.

Григорианские хоралы пелись в унисон мужским хором. Один из древнейших видов григорианского стиля — псалмодирование, т.е. однообразная речитация латинских молитв в прозе, в ограниченном диапазоне, без размера, в свободном ритме. Этот стиль впоследствии использовали композиторы при создании определенных образов, например, Моцарт — образа Командора, Чайковский в «Пиковой даме» — призрака графини. В IX–X веках в церковной музыке возникли новые формы — так называемые секвенции, представляющее из себя эпизоды, которые вставлялись в молитвенный текст (примером такой секвенции является всем известное Dies irae). Мелодии секвенций, организованные поэтическим текстом, приближаются к песенности, с четкой структурной формой.

Значительное место в церковной музыке занимали гимны — их мелодии писались, как правило, на стихотворный текст, укладывались в ясную строфическую форму с четким размером и ритмом, отличались более широким диапазоном и интонационным разнообразием. Григорианские хоралы, секвенции и гимны пелись a cappella.

Соотношение текста и мелодии в католическом песнопении представляло собой доминирование псалмодической монодии и артикуляции латинской речи над собственно мелосом.

Лютеранская церковь широко пользовалась методом перетекстовки старых народных песен — как немецких, так и иноземных. В период Реформации, для привлечения общины к пению в церкви, благо-

даря стремлениям Лютера был составлен сборник немецких песен для церковного пения. На их мелодии были положены тексты псалмов, гимнов, переведенные с латинского на немецкий язык. Это очень важный момент — фольклор становится источником лютеранского хорала. Хоралы пелись в унисон без сопровождения, впоследствии они стали излагаться в аккордовом стиле — трех- и четырехголосии.

Хорал основывался на специфике немецкой песенности: для него типична периодичность в смене отграниченных музыкальных фраз, которые соответствуют отрезкам текста; наличие общих мотивов и интонаций придает этим фразам единство; в ритмической сетке главенствует плавное размеренное движение.

Хорал сыграл огромную роль в развитии немецкой профессиональной музыки. Различные формы вокальной музыки оказали значительное влияние на развитие инструментальной музыки, в частности органной, которая становилась все более самостоятельной, и орган из аккомпанирующего инструмента постепенно превращается в солирующий, исполняя прелюдии между вокальными номерами.

В XVII веке в преобразовании духовной музыки большую роль сыграл Генрих Шютц, который ввел новые формы и приемы письма. Хоры он насыщает полифонией, вводит сольное пение в форме драматизированного речитатива, что вызывает к жизни новую, драматически-декламационную манеру пения.

Шютц уделяет большое значение инструментальной партии, отдавая ей, помимо сопровождения, самостоятельную роль. Этим открывается новый период в развитии церковной музыки и вокального исполнительского стиля, все более приобретающего черты инструментальности.

С конца XVII века наблюдается стремление композиторов театрализовать культовые музыкальные формы, внести в музыку драматическое начало, передать оркестровыми средствами предполагаемое сценическое действие.

Под влиянием итальянского оперного искусства меняется музыкальный стиль Страстей, все более тяготеющий к монодическому. В Страсти вводятся новые формы — речитатив secco, ариозный речитатив с сопровождением, ария da capo и оркестровые эпизоды, приобретающие большое значение. Введение в немецкие духовные жанры декламационного распетого речитатива, заимствованного из итальянской оперы, знаменовало крутой поворот в их развитии. Ария утвердилась в немецкой духовной музыке к началу XVIII века. Под влиянием оперного стиля в ней надолго закрепилась форма da capo. Обязательный компонент арии — солирующий инструментальный голос или группа однородных инструментов. Все более ощущается влияние инструментального стиля на вокальное письмо и исполнение.

Великая история немецкой средневековой поэзии и музыки ведет к Баху. Гендель и другие музыканты не использовали сокровища хоральных мелодий. Они пожелали остаться свободными от прошлого. Бах кладет в основу своего творчества хорал. Он — стойкий приверженец немецкой художественной традиции, основы которой заложены протестантской церковью. Бах глубоко проник в строй немецкой национальной песенности и немецкой музыкальной речи.

Весь сложный и длительный процесс развития жанров и приемов в духовной музыке нашел свое завершение в творчестве Баха, который не только подвел итог огромной эпохи развития немецкой музыки,

но и проложил новые пути в будущее как в композиторском, так и в исполнительском искусстве.

Опираясь на старые формы XVII века, Бах взрывал их изнутри, вкладывая в них новое содержание, расширяя их образные возможности средствами оперной выразительности.

Бах драматизирует свою музыку вокально-симфоническими средствами выразительности, отводя особую роль оркестру. Он обогащает приемы изложения. Развитые речитативы приобретают характер патетической декламации; мелодии арий и ариозо, трактуемые инструментально, насыщаются интонационной выразительностью, многообразием штриховых приемов.

Голоса певцов органически вплетаются в оркестровую ткань, по силе и окраске соответствуя звучанию оркестровых голосов.

Бах увеличивает состав оркестра. Его творчество развивалось на почве национальной традиции органного искусства XVII–XVIII веков. Значение, которое Бах придавал органу, оркестру, определяет вокальный исполнительский стиль его произведений. Голос трактуется инструментально как равноправный компонент музыкального развития. В основе мелодического богатства баховского творчества, в его истоках лежит немецкая песня и неотделимый от нее лютеранский хорал.

Говоря о творчестве Баха, необходимо коснуться черт, присущих немецкой школе пения.

В искусстве, как и в любой области художественной жизни, выражается характер народа, его темперамент, особенности психического склада, которые складываются под воздействием исторического развития науки и природных условий, а также национального языка.

Пение тесно связано со словом, и поэтому, национальный язык — это один из важнейших факторов, формирующих певческую школу.

Исполнение немецкой музыки в соответствии с нормами произношения национального литературного языка, важнейшими признаками которого являются округленность звука, энергичность артикуляции, ритмическая пульсация в потоке речи, — требует соответствующего стиля.

Шютц, учившийся в Италии, привнес в свое творчество драматизированный речитатив Монтеверди с сочетанием мелодического и декламационного начала, ставшего неотъемлемой чертой стиля немецкого пения. Гендель, долго живший в Италии, перенес стиль итальянского bel canto в оперно-ораториальные формы.

Бах изучал и знал французское и итальянское искусство, он ввел в свое творчество формы инструментальной музыки Франции и формы итальянского оперного стиля. Баховское творчество также связано с искусством bel canto, которое у него преобразовано на другой национальной почве.

Bel canto требует совершенного владения вокальной техникой в широком смысле этого слова. Музыка Баха требует именно такого мастерства, виртуозности, владения многообразием штриховых приемов.

В нашу эпоху, когда bel canto стало универсальным стилем и вокальное исполнительство обогатилось новыми средствами выразительности, исполнители баховских произведений и старинной музыки вносят в свое исполнение общий эмоциональный и психологический настрой современности, сохраняя стиль эпохи и стиль композитора.

Это проявляется в ином определении темпов, в большом внимании к выполнению штрихов, более

полном насыщении голоса в связи с современным составом оркестра и обширными концертными залами, а также в смелом использовании приема vibrato как средства музыкальной выразительности, вносящего в звук красоту, теплоту и экспрессию.

Исполнение баховских произведений требует от певца обладания всем арсеналом баховских выразительных средств, представляющих собой инструментальные приемы — legato, non legato, staccato, marcato, detache. Своеобразие этих приемов именно в их общности с инструментальными, в частности, со скрипичными.

В баховском detache каждый звук, независимо от длительности, должен быть отделен и весом. Манера изложения баховских тем, связанная с их декламационным характером требует весомости каждого звука, каждой ноты, что придает значительность исполнению. Баховское detache имеет свои оттенки в зависимости от того, с каким инструментом сопровождения сочетается голос (флейта или труба).

Мелодический рисунок, построенный на широких интервалах, у Баха, как правило, исполняется marcato.

Основным приемом исполнения баховских произведений является кантилена. Но кантилена у Баха объединяется с естественной поэтической декламацией, свойственной немецкой манере пения, что является одной из особенностей стиля немецкой вокальной школы. Кантилена Баха требует выпевания и допевания длительности каждой ноты, исключая типичное для итальянской манеры пения glissando.

Вокальная орнаментика исполняется по правилам инструментальной музыки.

Виртуозность у Баха также связана с инструментальным стилем и требует высокого мастерства, но

лишена внешней эффектности. Она требует прежде всего выразительности, так как декламационность у Баха распространяется и на исполнение колоратуры. Фразировка здесь подчинена общему правилу членения мелодии, идущему от скрипичной фразировки, при этом членении не должна страдать целостность общей мелодической линии.

В своем отношении к тексту вокальных сочинений Бах стремился выразить не отдельные слова, а смысл целого. В условиях контрапунктического письма сама техника полифонических преобразований расшатывала как значимость слова, так и логическую последовательность фраз. Весь текст Бах воспринимал как подтверждение главной мысли, которую он развивал в музыке.

Баховские духовные песни для голоса с сопровождением органа или чембало явились первыми образцами высокохудожественной немецкой философской музыкальной лирики. Бах использует в них традиционные, выросшие на народной основе, духовные песни протестантской общины (хоралы), варьируя их мелодию, насыщая ее декламационностью. Наряду с этим Бах создавал и собственные мелодии такого же песенно-хорального типа.

Песни-хоралы Баха — исходная точка развития традиции философской немецкой лирики в музыке.

Из всего сказанного хочется подчеркнуть две основные мысли — народную основу немецкой церковной музыки и инструментальный характер немецкого вокального искусства, развившегося под влиянием инструментальной музыки.

Многим поэтическим и музыкальным формам, развивавшимся в немецкой лирике вплоть до романтического периода положили начало мастера миннезанга. Некоторые композиционные закономерности,

характерные немецкие формы строфы, ритмические особенности ведут свое начало от искусства миннезанга.

Поэты и музыканты XVII и части XVIII века, работавшие при дворах, были удалены от народных истоков песни и легко усваивали иноземные влияния, но именно в XVII веке складывается жанр сольной песни с инструментальным сопровождением, что позволяет считать творчество композиторов этого времени также одним из ранних истоков романтической песни.

II ГЛАВА

Развитие городской вокальной лирики, становление жанра. Венские классики: Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен

Песня XVIII века еще продолжала оставаться в рамках бытового искусства, не выходя за пределы томной, чувствительной лирики, рассчитанной на салонное музицирование.

Наряду с галантной лирикой в быту немецких и австрийских городов были распространены совсем простые песни типа популярных зингшпилей. Их стиль оказал заметное влияние на формирование романтической песни.

В развитии венской песни большую роль сыграли так называемая берлинская школа.

Конечная цель берлинской школы — музыка должна содействовать большей силе воздействия поэзии, помогая просвещению масс. Поэтому от песни требовалась такая простота, чтобы широкие круги масс могли разбираться в ней сразу.

Для аристократической же музыкальной культуры идеалом служила французская chanson, что сдерживало проникновение итальянской арии в немецкое домашнее музицирование, но, со своей стороны, и ограничивало развитие песни.

С развитием классической поэзии наступает подъем и в развитии песни, но принцип господства поэта над музыкантом, на котором настаивал и Гёте, продолжал соблюдаться, хотя музыкант получил право разъяснять и дополнять поэтические мысли средствами своего искусства.

В дальнейшем, с развитием немецкого зингшпиля, стала расцветать и собственно песенная школа. Народно-бытовое в венских песнях является лишь одной из составных частей их стиля, наряду с этим столь же важными были итальянская ария и венская инструментальная музыка. Постепенно эти различные элементы переплавляются в свой стиль — рядом с песней в народном духе встречаются образцы более возвышенной лирики, мелодика становится более теплой и свободной, более самостоятельной под влиянием развития инструментальной музыки стала партия фортепиано. Наметились песенные типы, позднее усовершенствованные.

Однако уровень текстов был низким, что было связано с состоянием австрийской литературы того времени.

Два жанра имели особое значение для последующей истории песни — это баллада и лирическая песня.

Поэтический жанр баллады связан с народными повествовательными песнями. Поэты часто заимствовали из фольклора сюжеты своих баллад, а также тип сюжетов — повествование о необычном, фантастическом.

Вслед за поэтическим формируется музыкальный жанр баллады; лирическая песня также приобретает новые черты — в ней возникает стремление отразить не только общее настроение стихотворения, но и специфику поэтической речи.

Для классиков сочинение песен не было первостепенной задачей. Они решали другие проблемы. Задачи оперы и других крупных форм были иными — они требовали не столько передачи настроений, сколько воплощения отдельных мыслей в их соразмерном сочетании.

Ни один композитор не сросся так тесно с народной музыкой, как Гайдн. Австрийский народ уже в ту пору владел сокровищами песни. Это видно по ее влиянию на сочинения профессиональных композиторов.

В своих 12 песнях для голоса и фортепиано Гайдн не избежал низкохудожественных поэтических текстов — использованные им тексты не только посредственны — они безвкусны. Гайдн представлял собой тип венского музыканта, несведущего в литературе.

Песни Гайдна не являются новаторскими, они не переходят рамок песен из зингшпилей того времени и просты во всем — в ритме, в мелодике, в построении — чаще всего Гайдн придерживается строфической формы.

Пространные вступления, интермедии, завершающие фортепианные концовки — свидетельство того, что они созданы композитором инструментальной музыки. Колоратуры в песнях Гайдна приближаются по стилю к итальянской арии. Гайдн находил прекрасные выразительные средства в своей музыке, но в песнях ему не хватало литературного чутья и литературного образования. Инструментальная природа его песен всегда ясно ощутима.

Моцарт считал песни второстепенным пустяком, безделицей; будучи гениальным драматургом, он не тяготел к поискам в области лирики. В некоторых песнях Моцарта ощущаются предромантические черты, хотя большинство из них написано в «галантном» стиле. К «предчувствиям» романтизма относится проник-

новение в его песни выразительных приемов драматической арии («Когда Луиза сжигала письма»).

В отличие от Шуберта с его тонким чувством поэзии, который никогда бы не стал класть на музыку безучастно рифмованные строки и не рассматривал текст только как повод для создания музыки, Моцарт, как правило, не связывает свое имя в песнях с именами настоящих поэтов. Для него стихотворение — это действительно лишь повод для создания музыки. Музыка его здесь «вырастает» из музыки, заимствуя опыт итальянской канцонетты и французского романса, которые, в свою очередь, выросли на оперной почве.

Самые настоящие и лучшие немецкие песни Моцарта мы находим в его немецких операх — «Бастьен и Бастьенна», «Похищение из сераля», «Волшебная флейта». Арии-песни из «Волшебной флейты», впитавшие все лучшее из бытовой песни Вены, оказали большое воздействие на развитие камерного пения.

Несколько особняком стоит песня Моцарта «Фиалка», написанная на стихи Гёте. Это лирическая сцена, где Моцарт сломал, разорвал форму песни, но не потому, что не чувствовал поэтического слова,— его побудила к этому внутренняя необходимость. В «Фиалке» Моцарт отказался от строфической структуры и придал песне свободную драматическую форму, ввел речитатив и усилил самостоятельность инструментальной партии. Так возникла настоящая драматическая сцена, и здесь музыкант посягнул на право господства поэта в песне — он заново воссоздал стихотворение, переплавив его в своей музыкальной фантазии. В своем оперном творчестве Моцарт продолжает традицию Баха в трактовке голоса как инструмента; он требовал от певцов безукоризненной чистоты интонации и добивался инструментального характера звучания голоса.

Бетховенское творчество в основном является инструментальным. Вокальные его произведения по сравнению с инструментальными занимают довольно скромное место — им написано около 80 романсов и песен (не считая обработок старобританских песен). Но он постоянно обращался к вокальной музыке, и не случайно в 9-й симфонии соединил музыку и слово. И в инструментальной, и в вокальной его музыке ощущается единый строй мысли и чувств, единый круг образов. На этой основе возникает близость музыкального тематизма вокальных и инструментальных произведений, а и иногда и общность методов развития.

В лучших вокальных произведениях Бетховена уже сказывается новый взгляд на песню, характерный для XIX века и позволивший ей стать одним из ведущих музыкальных жанров.

Формы и жанры песен Бетховена разнообразны — от песен городского быта до песен-монологов, предвосхищающих философскую лирику Шуберта. В обработках народных песен (слова Бернса, Смита) Бетховен не стремился подчеркнуть их национальные особенности, а скорее, стремился передать характер песни, ее жанровые черты.

Песни Бетховена тесно связаны с наиболее близкими ему традициями немецкой вокальной музыки — с традициями народной песни, духовной лирики Баха, с оперной музыкой Моцарта (особенно с «Волшебной флейтой»).

В то же время у Бетховена проявились и новые, характерные для песни XIX века черты — например, появление принципа цикличности. Стремление объединить лирические миниатюры присуще не только композиторам, но и немецким поэтам XIX века, например, Гёте, Гейне («Книга песен»), Мюллеру. Это

объясняется тем, что лирическая миниатюра может раскрыть только одну грань чувства или настроения, а цикл способен передать чувство в развитии, раскрыть весь эмоциональный мир героя.

В 12 лет Бетховен сочинил ряд песен («Сурок», «Майская песня» «Прощание с Молли», «Цветочек»), в которых ясно ощущается бытовая интонационная основа.

Ранние песни Бетховена представляют собой либо чувствительные немецкие песни с любовным или траурным содержанием (на слова современных поэтов — Бюргера, Шиллера), либо веселые, шутливые мелодии куплетного типа, близкие к жанру зингшпиля. В них слышны отзвуки немецкой народной песни. Бетховен писал также концертные арии в типично итальянском оперном стиле («О, изменник»). Известная «Аделаида» — это также концертная ария в духе сентиментализма конца XVIII века.

Под впечатлением французской революционной песни и военно-патриотических настроений в эпоху наполеоновских войн Бетховен написал ряд героических маршеобразных песен массового типа. «Походная песня» и «Прощание воина» на слова Фридельберга по своим мелодиям стоят на уровне лучших массовых песен и указывают на связь молодого Бетховена с революционными массовыми песнями Франции.

В эпоху зарождающегося романтизма жанр песни становится одним из ведущих.

Цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» появился в 1816 году, когда романтические тенденции в немецкой музыке выявились достаточно явно. Уже были созданы Шубертом «Лесной царь» и «Маргарита за прялкой» и поставлен «Вольный стрелок» Вебера.

Но появление бетховенского цикла было подготовлено не только внешними романтическими веяния-

ми, но и внутренними процессами в творчестве самого композитора.

Характерной чертой песенного творчества Бетховена явился его интерес к современной немецкой поэзии. Первыми зрелыми произведениями в песенном жанре были его лирико-философские песни на слова Геллерта. Они написаны в духе старой традиции духовных песен-хоралов, наиболее высокие образцы которых мы находим у Баха. Песни Бетховена на слова Геллерта продолжают эту традицию, уже не будучи связанными с церковным обиходом. Близость к немецкому протестантскому хоралу ощутима в «Просьбе», «Любви к ближнему». где вокальная мелодия развертывается на фоне хоральных аккордов сопровождения. Песню «О смерти» по глубине выразительности можно сравнить с бетховенскими ариями. Стихи Геллерта с его сухой религиозной лирикой стоят значительно ниже возвышенной философской лирики музыки Бетховена. Новые черты этих песен проявляются в мелодике, не связанной общей плавностью движения; драматизм песен подчеркивается гармонией (уменьшенные септаккорды). Цикличность этих песен заключается в общности философского настроения, в расположении, приближенном к типу инструментальной сюиты с контрастным сопоставлением частей.

Бетховен написал много обработок шотландских, ирландских народных песен («Джонни», «Застольная», «Джемми»). Эти песни не принадлежали к крестьянскому фольклору — они были широко распространены в городской среде. Для них характерны простота, лаконичность и искренность народной песни. Интересен факт, что Бетховен писал аккомпанементы этих песен, не зная их текстов — издатели

присылали ему только мелодии, и он раскрывал содержание песен, отталкиваясь только от мелодий.

В зрелый период Бетховен отходит от бытовых жанров в сторону нового типа романтической песни — это высокохудожественная вокальная миниатюра. Сентиментальные, трогательные, бытующие интонации сменяются мелодиями декламационного, иногда речитативного характера, песенный склад перерастает в ариозный. Фортепианная партия получает все большее равноправие с голосом.

Лучшие из песен Бетховена написаны на слова Гёте. Среди них — «Стремление», «Новая любовь», «Песнь Миньоны», две песни Клерхен к трагедии «Эгмонт» для голоса с симфоническим оркестром. Бетховен собирался написать музыку к «Фаусту».

У Бетховена с Гёте много точек соприкосновения, их сближала жизненная сила оптимизма, философская проблематика, широкий охват явлений действительности.

Лирика Гёте неоднократно привлекала Бетховена и разносторонне отражена в его творчестве — это «Сурок», написанный в народном духе, романтическая «Песнь Миньоны», остросатирическая «Песня о блохе». В «Предостережении Грет» Бетховен близок к бытовой песенной традиции, как она представлена в творчестве Гайдна и Моцарта,— мелодия здесь проста и близка народной. Песня «Новая любовь» интересна своей формой, близкой к сонатной. В песнях на стихи Гёте отражены лучшие стороны вокальной лирики Бетховена — ее связь с народной традицией и тонкое поэтическое чувство.

В цикле «К далекой возлюбленной» (Эйтелес) песни впервые объединены одной идеей, общим настроением. Это типичное для романтической лирики объединение песен общим образом. Шесть песен

непрерывно следуют друг за другом и завершает их эпилог. Цикл замкнут. В мелодике присутствуют образцы простой, строгой и ясной лирической мелодии Бетховена, часто звучащей в его инструментальных произведениях. Это говорит о единстве мелодического стиля Бетховена в вокальной и инструментальной музыке. Бетховену свойственна обобщенность выразительных средств и, прежде всего, интонационного строя, все его творчество проникнуто духом народности, что выражается и в сюжетах, и в тематике, и в музыкальном языке. В позднейших образцах его вокальной лирики заметно углубляются романтические черты, цикл «К далекой возлюбленной» во многом близок Шуберту, но при передаче поэтического слова Бетховен воспринимает прежде всего мысль стихотворения и в меньшей степени занят речевым интонированием стиха. Его творческое мышление остается мышлением симфониста, тогда как для Шуберта первоосновой творчества всегда являлась песня.

III ГЛАВА

Рождение романтизма: великий песенник Ф. Шуберт и его современники: В. Франц, К. Лёве

Вся художественная атмосфера конца XVIII и начала XIX века, конкретные процессы, происходящие в различных вокальных жанрах — от бытовых до высших образцов камерной лирики в творчестве Бетховена,— все это подготавливало рождение романтической песни.

Романтизм совершил открытие двух величайших источников художественных ценностей — это внутренний мир человеческой души, с одной стороны, и сокровища национальной культуры народа — с другой. Эти два источника, сливаясь в период расцвета романтизма, приходят в противоречие в конце XIX века, когда стремление к индивидуализации начинает препятствовать «общительности музыки».

Песня, наиболее лирический жанр, очень полно и глубоко выражает черты романтического искусства. Именно песня отразила интерес романтиков к народному искусству как к источнику вдохновения художника. Не случайно в XIX веке песенное искусство расцветает в ряде стран: России, Австрии, Германии, Италии, Франции. Особенно большое значение имела

романтическая песня Германии и Австрии, так как именно здесь сложилась ее традиция как искусства живой музыкально-поэтической интонации, искусства, питаемого народной песенностью и неразрывно связанного с развитием поэзии.

Проблема музыкального романтизма в ее конкретном применении к песне определяет собой круг более частных проблем, касающихся музыкальной стилистики. Одна из них — проблема взаимоотношения музыки и поэзии, постепенно видоизменяющегося, что привело к перерастанию жанра песни в жанр «стихотворения с музыкой». Другая проблема касается взаимосвязи композиторского песенного творчества с народным.

Шуберт вошел в историю прежде всего как великий песенный композитор, вложивший в песню глубокое содержание, превративший ее в жанр, равноправный с симфонией, оперой и камерной музыкой и оказывающий влияние на них. Песня Шуберта возникла, бесспорно, на основе определенных традиций. Налицо, однако, не столько преемственность, сколько принципиально новое явление. Шуберт бесконечно расширил идейно-художественные границы немецкой бытовой песни.

В немецком и австрийском быту сложилось отношение к песне как к легкому развлекательному искусству. В творчестве классиков песня оказалась второстепенной областью, только единичные песни возвышаются над общим уровнем и предвосхищают песни Шуберта. Когда Сальери предостерегал Шуберта против увлечения песнями, его недоверие было основано на подлинном опыте знакомства с немецкой песней, которая в целом не возвышалась над уровнем «незначительных вещичек». Шуберт оказался первым западноевропейским композитором, проя-

вившим гениальность в области бытовой песни. Шубертовский музыкальный стиль мог сформироваться только на основе новой программы. Классики черпали свои темы из театра, оперы — Шуберт находит свою программу в лирической поэзии.

С поэзией Шуберт имел дело на протяжении всей своей жизни. Его песенное творчество огромно по своим масштабам — больше 600 песен. В них представлены стихотворения доброй сотни поэтов старых и новых, австрийских, немецких, а также Шекспир, Скотт, Макферсон в немецком переводе. Шуберт брал стихи для музыкального воплощения в результате тщательного отбора, особенно в зрелом творчестве. Он чувствовал поэзию необычайно тонко, передавая не только конкретные поэтические образы, но и дух творчества отдельного поэта, его индивидуальные черты. Не все поэты имели для Шуберта одинаковое значение: одни были более близкими ему, другие — в меньшей степени, поэтические достоинства избираемых им текстов не всегда равны.

Поэзия, которую воплотил Шуберт в своем творчестве, пронизана индивидуализмом чувств и впечатлений. Художник в ней выступает от лица своего «я», субъективно-эмоциональная направленность каждого произведения представляет собой своеобразную лирическую исповедь. Даже образы объективного мира и природы сливаются с сознанием и настроением поэта. В шубертовском лирическом герое отражены не только черты человека его времени, но общечеловеческие, вечные проблемы, что и делает его творчество актуальным по сей день.

Народно-жанровые образы, сцены, картины, философские темы, воспевание искусства в неизменно лирическом преломлении неоднократно служили программой песен Шуберта.

Почва, на которой выросло песенное творчество Шуберта, содержит различные национальные элементы. Здесь и австрийская крестьянская песня, и венская бытовая музыка (впитавшая в себя элементы различных национальных культур Венгрии, славянских народов), и венская музыкальная классика: Гайдн, Моцарт, творчество Бетховена.

И в немецкой, и в австрийской музыке особое значение имела «промежуточная» между народной и композиторской песней область, которая включала в себя бытовые жанры. Бытовой песне свойственны ясное разделение на фразы, ритмическая повторность, танцевальность. Песни такого рода писали и профессионалы (Гайдн, Моцарт), опираясь на простые образцы венской песни.

Шуберт, соединяя народно-песенные интонации с приемами и формами профессиональной музыки, достиг нового художественного качества, более тесного слияния народно-песенных интонаций с поэтическим словом (примером могут служить песни в народном духе на слова Гёте).

В поисках создания новой образной сферы сложился музыкальный стиль Шуберта. Он не ставил задачу полного воплощения авторского поэтического замысла, а производил отбор родственных себе образов и настроений, иногда усиливая этим художественные достоинства текста (достоинство стихов Мюллера неизмеримо повышается от слияния их с музыкой Шуберта), иногда обедняя его. Гейне и Гёте критически относились к песням Шуберта на свои тексты.

Песня Шуберта — всегда самостоятельное музыкальное произведение, в котором индивидуальность композитора подчиняет себе индивидуальность поэта. Но при этом именно поэтический текст своей эмо-

циональной атмосферой вдохновлял композитора на создание родственных музыкальных образов.

Шубертовская песня — это музыка городских демократических кругов, она по всем внешним признакам оставались традиционной бытовой песней. Миниатюрная по масштабам, простая по форме, пронизанная бытующими интонациями, она оставалась типичным искусством домашнего музицирования. Но богатство и тонкость настроений переродили этот жанр бытовой песни изнутри. Одновременно шубертовская песня произвела переворот в системе музыкально-выразительных средств — замечательный гармонический стиль, развитое колористическое чувство, свободная трактовка темы, — все это раньше всего найдено Шубертом в песне.

Структура старинной немецкой народной песни (сборник XVI–XVII веков) связана с метроритмической структурой народного стиха, ее особенности — куплетность, регулярное чередование акцентов, построение музыкальных фраз по аналогии с поэтической строкой, а также танцевальный ритм. Появившаяся в XVII веке профессионально-бытовая песня развивалась не только на основе народной песни, но и под влиянием мелодического стиля французской и итальянской оперы. Это влияние объясняется отставанием музыкального театра в Германии и Австрии. Впервые в немецкой опере со сцены зазвучал живой современный народный язык в «Волшебном стрелке» Вебера. И эта опера, и песни Шуберта были порождением национально-демократического подъема, охватившего Германию и Австрию в период освободительной войны.

У Шуберта было не просто высоко развитое чувство поэзии, но и определенное чувство немецкой поэтической речи. Тонкое понимание поэтических

кульминаций проявляется у него в совпадении их с музыкальными кульминациями, в единстве музыкальной и поэтической фразировки.

Высокая степень индивидуализации интонационных оборотов, драматизация мелодии через усиление декламационного элемента возникли как следствие усиления выразительности поэтических деталей текста. Вокальные приемы Шуберта чрезвычайно разнообразны — это и народно-песенная кантилена, и танцевальные мелодии, и свободная или строгая декламация. Умение отдельными мелодическими оборотами подчеркнуть выразительность поэтического слова не нарушает у Шуберта ощущения песенности. Шуберт нередко допускал нарушения строфической структуры стиха и поэтических акцентов, расчленения фраз, но у него еще не проявляется то внимание ко всем деталям текста, то соотношение музыки и поэзии, которое характерно для Шумана и Вольфа.

Мелодический дар Шуберта — явление исключительное. Его мелодии поражают своей красотой и простотой, в них раскрывается тонкое постижение темброво-выразительных и драматических свойств человеческого голоса. К числу самых выдающихся песенных мелодий Шуберта относятся его инструментальные темы. В этом проявляется проникновение жанровых признаков песни в инструментальную музыку.

Шуберт впервые утвердил и развил в песне симфонические принципы, заимствованные из оперы и других крупных жанров. Он придал фортепианному сопровождению роль, равноценную оркестровой партии. Связь с культурой классического симфонизма сказалась у Шуберта в трактовке инструментального элемента песни. Голос и фортепиано образуют органическое единство, синтез вокального и инстру-

ментального планов. Инструментальный план стал фактором выразительности, равноценным с голосом. Завершение развития образа, создание первоначальной эмоциональной сферы представляется фортепиано. Фортепианная партия создает и поэтическое настроение, и изобразительный фон, в ней заложена выразительность, придающая песням сценичность. Свой фортепианный стиль Шуберт выработал в песнях — раньше, чем в своей фортепианной музыке. Фортепиано трактуется им как инструмент с богатейшими возможностями, он использует в фортепианной партии подлинно новаторские красочно-тембровые и гармонические эффекты, вокально-кантиленные и декламационные приемы, приемы колористической изобразительности и т.д.

Многообразная, откликнувшаяся на многогранность жизненных явлений поэзия Гёте нашла неоднократное отражение в творчестве Шуберта — в самых разнохарактерных произведениях — от философского монолога до наивной песенки («Прометей», «Полевая розочка»), между этими полюсами найдутся и романтическае баллада («Лесной царь»), и лирические миниатюры («Штиль на море») и т.д. Гёте и Шуберт близки в своей постоянной опоре на народное искусство, подлинный дух которого они воплотили в своем творчестве.

Задача создания живого, психологически верного портрета героя, отражение человеческих переживаний в конкретной, в необобщенной форме до Шуберта ставилась только в оперном жанре, где ее решению помогала конкретная сценическая ситуация и богатые возможности оркестра. Шуберт решает эту задачу в песенном творчестве уже в первых опытах обращения к песням на стихи Гёте — «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь». Новаторство Шуберта в этих

двух произведениях часто истолковывается как соединение двух существовавших до Шуберта линий развития немецкой песни — песни куплетной и песни-баллады. Действительно, Шуберт вносит в балладу композиционную организованность, а в куплетную песню — черты балладности, но форма у Шуберта определяется прежде всего поэтическим текстом, в данном случае — стихами Гёте.

Своей свободной речевой выразительностью Шуберт сильно отличался от расчлененных риторических построений XVIII века. Тем не менее свобода музыкального языка у него неизменно сочетается со строгим внутренним оформлением. Характерная для немецкой и австрийской бытовой песни традиционная механистическая куплетность преодолевается Шубертом через драматизацию музыкальных образов. Решающую роль играет при этом поэтический текст. Стихотворение, будучи вдохновителем образа, наталкивало композитора на соответствующую музыкальную форму. Образцом неизменной куплетности, которой Шуберт пользуется в песнях, близких народным, отличающихся общностью построения, жанровостью, может служить «Полевая розочка». В «Маргарите за прялкой» музыка, как и стихи, четко делится на строфы, народно-песенная куплетность лежит в основе этой песни, но Шуберт, пользуясь варьированием куплетной формы — мелодическим, гармоническим — создает сквозное развитие, преодолевающее куплетность. Фортепианное сопровождение здесь не только имитирует жужжание веретена, но и создает психологически-образный строй песни.

Наиболее свободны по форме песни балладного типа («Лесной царь», «Скиталец»). Максимально связанные с поэтическим сюжетом, они находятся в большей зависимости от текста, чем другие песни Шубер-

та. Баллады предшественников часто представляли собой серии слабо связанных между собой эпизодов. У Шуберта музыкальное единство достигается непрерывностью, целеустремленностью развития. Композиция «Лесного царя», так же как у Гёте, строится по принципу диалога, отличающегося цельностью музыкального развития.

У Шуберта встречаются и одночастные миниатюры, и драматические сцены-диалоги («Смерть и девушка»). Каждая песня разрешает проблему формы по-своему, в зависимости от сюжетно-драматических элементов текста.

Песни Шуберта на философские стихи Гёте очень разнообразны по своим выразительным средствам. Продолжая традицию жанра немецкой философской лирики, Шуберт значительно расширяет его рамки, вносит новое содержание. В стихах Гёте — поэта, мыслителя,— воскресают античные образы, наполненные живым, современным содержанием. Философская лирика такого рода требовала новых выразительных средств от композитора. Философская лирика Шуберта — Гёте заметно впитывает в себя выразительные приемы, свойственные драматическим оперным ариям и ариозо (Глюк, Моцарт), что особенно наглядно в «Прометее», где ариозные эпизоды чередуются с речитативными, а форма изложения отличается чрезвычайной свободой композиции. Речитативы «Прометея» — это глубоко индивидуализированная музыкальная декламация, в которой совсем нет традиционных мелодических оборотов, характерных для речитатива.

В песне «Вознице Кроносу», отталкиваясь от текста Гёте и строя музыкальную форму в соответствии с сюжетом, Шуберт находит динамическую компо-

зицию, близкую сонатной по тональному плану и использованию разработочного метода.

В произведениях на слова Гёте раскрывается одна из существенных сторон творчества Шуберта — его связь с народной песней. Гёте написал целый ряд стихотворений в духе народной песни, смело введя и этот жанр в область высокой поэзии. Он использовал характерную строфику, ритмику, образы и сюжеты, а иногда и народный диалект («Швейцарские песни»). Шуберта также связывает с немецкой и австрийской народной песней ясность мелодических контуров, четкость метроритмической структуры и гармонической основы.

В песнях на слова Гёте проявилась и другая характерная черта дарования Шуберта — его чувство природы, умение передать не только сами картины, но и отклик на них в человеческой душе («Штиль на море»).

Особое место в песенном творчестве Шуберта занимают циклы — в них с особой яркостью нарисован портрет излюбленного художниками XIX века лирического героя. Но они несут в себе и общечеловеческое, близкое и понятное поздним поколениям. Песенные циклы Шуберта осуществили те возможности лирической музыкальной драматургии, которые не укладывались в рамки музыкального театра. Лирическая тема получила в них широкую сюжетную и драматическую трактовку. Принцип создания крупного произведения через объединение контрастных лирических миниатюр, их связь единством настроения или программы получили развитие у Шумана, Брамса, в инструментальной музыке (прелюдии Шопена и т.д.).

Стихи Мюллера, на текст которого написан цикл «Прекрасная мельничиха», привлекли Шуберта своей песенностью, сюжетным стержнем. Не только

поэтическая форма цикла, но и черты сюжета близки народным песням — тема социального неравенства, тема странствования отражены во многих народных песнях. Тема странствий вырастает в характерную романтическую тему поисков счастья.

В цикле «Прекрасная мельничиха» прослеживается ясная музыкально-драматическая композиция. Первые пять песен вводят в обстановку действия. Песня «В путь» является как бы эпиграфом цикла и наиболее близка народным истокам. Здесь устанавливается характерный для большинства песен цикла тип мелодии и фортепианного сопровождения, передающего образ ручья, воды. Следующие пять песен посвящены психологической характеристике героя, его мечтам. Песня «Моя» — кульминация первой части цикла. Две следующие песни выполняют роль интермедии и т.д.

Среди различных приемов, имеющих композиционное значение, следует отметить характерный для Шуберта прием ладотонального контраста или, наоборот, ладотонального объединения различных эпизодов. Шубертовское сопоставление мажора и минора впоследствии мы найдем в творчестве Малера. В первой части цикла преобладают мажорные тональности. Противопоставление мажора и минора приобретает четкое смысловое значение в песнях «Засохшие цветы», «Мельник и ручей», где мажор звучит при обращении к образам природы. Музыка цикла, особенно мелодика, насыщена народно-песенными интонациями. Во многих случаях Шуберт свободно развивает их, создавая более сложные композиции, расширяя рамки куплетности,— иногда это увеличение масштабов куплета путем расширений и дополнений, иногда — варьирование фортепианной фактуры, а также мелодическое варьирование («Куда»). Шуберт использует

в цикле танцевальные жанры («Утренний привет»). Широта мелодического развития в «Нетерпении» приближает эту песню к оперной арии. С углублением психологической характеристики героя появляются новые выразительные средства — речевые («Любопытство») и декламационные интонации («Ревность и гордость»).

Стихи Миллера пронизаны образами природы. Шуберт для их передачи пользуется инструментами средствами, придавая партии фортепиано изобразительный характер. Изобразительные приемы в цикле на первый взгляд несложны, но при этом тот или иной тип фигурации, ритмического рисунка имеет выразительное значение. В начале цикла образы природы и душевного состояния человека слиты («Куда»), в конце они противопоставляются («Мельник и ручей» — в форме диалога). Цикл завершает просветленный образ природы, примиряющий человеческие страдания.

Цикл «Прекрасная мельничиха» отразил существенные черты мировоззрения Шуберта — любовь к национальному искусству, живое чувство природы, интерес к жизни человеческой души.

В цикле «Зимний путь» тема странствований трактуется уже по-иному — это уже не поиски счастья, а поиски забвения, что является типичным настроением для своего времени. В образах природы здесь гораздо больше субъективности, связь между отдельными песнями выявлена слабее — это, скорее, «цикл-дневник», в его образной сфере нет душевной цельности и ясности, свойственной человеку из народа, вместо этого — повышенная острота восприятия действительности, душевный надлом. Песни цикла более самостоятельны, индивидуализированы, очень разнообразны по форме и мелодическим типам; здесь

встречаются песни в народном духе («Ворон»), развернутые песни-арии с широкой оперной мелодикой («Оцепенение»), песни, близкие городским жанрам («Бодрость»). Ведущая тенденция цикла — создание песни-монолога, близкой к оперному ариозо, но в более сжатой форме.

Вокальные партии таких монологов большей частью декламационны, в партии фортепиано четко выделен какой-либо предельно лаконичный характеристический штрих («Флюгер», «Одиночество», «Седины»). В цикле есть и единственный, но исключительный по силе образец песни-сцены — «Шарманщик».

Тональные краски применяются в цикле по-разному; в первой его половине мажор связан с образами природы, во второй — с воспоминаниями об обманутых надеждах. Сам мажор в этом цикле звучит иначе — он впитывает так много характерных минорных интонация и гармонических оборотов, что утрачивает мажорную яркость звучания. Через весь цикл проходит своеобразный ритмический лейтмотив — это ритм шага, звучащий везде по-разному («У ручья», «Спокойно спи»).

Большинство песен цикла лаконичны, при такой сжатости формы столкновение контрастных образов внутри одной песни становится острее и драматичнее («Весенний сон»). Используя большое разнообразие типов песен, Шуберт здесь трактует каждый тип более свободно на основе драматизации образов.

Иначе трактуется, по сравнению с «Прекрасной мельничихой», образ природы: там природа — утешительница, здесь природа — холодна и враждебна.

В наиболее драматических песнях «Зимнего пути» вокальная партия приобретает наибольшую остроту интонаций, в ней Шуберт часто применяет ходы на широкие, напряженные интервалы — нону, септиму;

декламационность проникает и в партию фортепиано («Седины»). В песне «Бурное утро» инструментальный характер мелодии напоминает главную партию сонатного allegro, «Шарманщик» — это эпилог цикла, тема одиночества здесь приобретает широкий социальный смысл. Темы социальной несправедливости, обездоленности впоследствии займут огромное место в творчестве Малера.

В цикл «Лебединая песня» вошли последние песни Шуберта, но это скорее сборник, нежели цикл. Хочется остановиться на пяти песнях на стихи Гейне, которые составляют как бы «цикл внутри цикла» и близки по настроению, за исключением «Красавицы-рыбачки» — светлой баркаролы. Это — «Атлас», «Ее портрет», «Город», «У моря», «Двойник». Эти песни отличаются еще большей лаконичностью выражения, смелым гармоническим стилем, острыми драматическими эффектами и особой декламационной выразительностью. Здесь также есть поэтический образ окружающего мира, развитие которого сопутствует развитию образа героя. Но это — не природа, это — город.

Песни «Город» и «Двойник» — самые смелые по новаторству произведения Шуберта. Процесс превращения песни в драматический монолог здесь завершен. Обе песни отличаются предельной концентрацией драматизма и предельной лаконичностью формы. В «Двойнике» остро противопоставляется свободно развивающаяся декламационная мелодия и строгая, размеренная повторность у фортепиано. Такое противопоставление характерно для трагических произведений Баха и по форме напоминает свободные вариации на «basso ostinato». Статичность повторений фортепианной партии преодолевается свободным развитием вокальной.

В последних песнях Шуберта его работа над вокальной и инструментальной партиями завершается созданием единого вокально-инструментального интонационного языка на основе тесной связи музыки и поэтического слова.

Песенное наследие Шуберта послужило основой для развития разнообразных песенных традиций в творчестве его последователей. Особенно ярко отразилось это в творчестве Шумана, Брамса. Каждый из них развивал ту линию творчества Шуберта, которая была ближе его собственной творческой индивидуальности.

Влияние песен Шуберта сказалось и в развитии фортепианной музыки («Песни без слов» Мендельсона, фортепианные миниатюры Шумана), а высокий синтез поэзии и музыки оказался перспективным для немецкой национальной оперы.

Влияние Шуберта коснулось и менее значительных авторов немецких песен, творчество которых было в то время чрезвычайно популярным. Среди них — представители одного поколения с Шуманом — Мендельсон и Франц.

В творчестве Мендельсона песня занимает довольно видное место — и по количеству, и по значимости. Он написал около 80 песен, обращаясь к творчеству Гейне, Эйхендорфа, Ленау и других авторов. Песенность повлияла и на другие жанры в творчестве Мендельсона — многие образы его инструментальных произведений рождены немецкой песенностью, самый яркий пример — «Песни без слов» для фортепиано. Большинство песен Мендельсона написано для домашнего музицирования и в них ясно ощутима связь не только с лирикой Шуберта, но и с сентиментальными песенными традициями конца XVIII века.

Среди песен Мендельсона много произведений на стихи Гейне. Лирика Гейне послужила стимулом для драматизации песенного жанра, для углубления его психологического содержания. Но не у Мендельсона — здесь она нашла более традиционное, умеренное воплощение. Среди его песен на слова Гейне есть и песни в народном духе («Привет»), и песни в балладном стиле («Попутная песня»), и лирические, сентиментальные романсы («Утренний привет»), и песни-дифирамбы («На крыльях песни»), но они не несут в себе глубокого психологического содержания, свойственного Шуберту.

Большинство песен Мендельсона рассчитано на возможности музыканта-любителя, их вокальные партии не требуют ни большого диапазона, ни большой вокальной техники, также довольно проста и партия фортепиано.

Мендельсон, со своей стороны, обогатил сферу домашнего музицирования достижениями подлинного искусства, что способствовало росту художественной культуры, но и сам автор в какой-то степени отразил вкусы бюргерской среды, что проявилось в его одностороннем подходе к творчеству Гейне.

В песнях Франца, которых создано около 350, ясно ощущается связь с народно-песенным искусством, но они еще в большей степени, чем песни Мендельсона, остаются на уровне бытового музицирования, так как композитор, обладая ярко выраженным даром мелодиста, не обладал чуткостью художника к современным проблемам.

Карл Лёве — автор знаменитых в свое время баллад, писал почти одновременно с Шубертом. В его творчестве присутствуют характерные для романтиков музыкально-изобразительные и музыкально-смысловые черты, но в более упрощенном вари-

анте. Лучшие его баллады написаны в народном духе на исторические, фантастические и вполне реальные темы и обладают большей естественностью мелодической линии и выразительной декламационностью.

Пути развития поэтического и музыкального жанров баллады, на первых порах развивающихся параллельно, по второй половине века расходятся.

Баллада как поэтический жанр отражает прогрессивные идейные течения и продолжает существовать в творчестве поэтов революции 1848 года; как музыкальный жанр баллада представлена во второй половине XIX века лишь единичными произведениями Шумана и Листа.

Расширение Шубертом возможностей песенного жанра далеко не сразу было освоено его последователями, что видно на примере творчества Мендельсона, Франца, Лёве.

IV ГЛАВА

Высочайшая точка развития романтизма. Р. Шуман. Взаимодействие с поэзией

В песне Шуберт открыл неизвестные до него возможности слияния поэзии и музыки. Искания в этой области ведут к созданию новой формы песни, возникающей из стихотворения, на которое она написана. В этом заключается художественное «кредо» Шумана, который придает решающее значение выражению в музыке образного смысла стихотворения вплоть до передачи выразительности отдельного слова. Появление такого «кредо» связано с расцветом немецкой поэзии, которая открыла мир тончайших психологических переживаний (Рюккерт, Эйхендорф, Гейне). В самом стихотворном искусстве возросла роль музыкальных элементов — рифмы, ритмики, общей мелодической линии поэтической речи. Романтическая поэзия все больше проникалась музыкой, музыка шла ей навстречу.

Композиторы-романтики стремились выразить средствами музыки возможно более конкретное, частное, что обычно фиксировалось лишь словом, а в музыкальном сопровождении получало только общий эмоциональный отзвук. Этот процесс требовал универсальных художественных дарований, многосторонней культуры, выхода за рамки музыкаль-

но-цеховой замкнутости. Шуберт, наряду со стихами Мюллера, брал для своих песен первоклассные произведения Гёте и Гейне. В послешубертовское время возникает принципиальное предпочтение поэзии высокого художественного ранга. Новое в лирике Шумана, по сравнению с Шубертом, определяется не только иным отношением к тексту, но и разницей художественных натур. Глубокий психологизм не был чужд и Шуберту, но душевный мир шумановского лирического героя гораздо сложнее, противоречивее, и для его выражения потребовались более сложные и тонкие средства. Лирическому герою Шуберта не свойственна была ирония, у Шумана же, как и у Гейне, ироническая нота слышится во многих произведениях. Лирика Шумана не утрачивает при этом своей общезначимости, его герой — носитель лучших черт своего поколения. Стремление к высоким идеалам, поэтизация любви и дружбы — это приметы прогрессивного романтизма 30–40-х годов XIX века.

Искусство музыкального обобщения уступает ведущее место искусству музыкальной детализации, обычно через использование музыкально-речевых интонаций, часто определяющих облик мелодий Шумана. Углубление образной выразительности песни влечет за собой новую роль фортепианного сопровождения, его образное богатство и выразительность.

В ранних опытах Шумана («Рыбак») чувствуется влияние балладного стиля Шуберта («Лесной царь») и преобладает скорее изобразительная, театрально-симфоническая манера, но уже заметно стремление к изысканному камерному стилю, к детально разработанной мелодике и к выразительности гармонии с хроматизмами, острыми диссонансами, полифоническим голосоведением. Между ранними опытами и годом песни — перерыв в 12 лет, посвященных фор-

тепианной музыке, что имело большое значение для последующего расцвета песенного творчества Шумана. Именно в фортепианной музыке у него выработался жанр сжатой музыкальной характеристики и меткие приемы портретной и психологической изобразительности. В фортепианной партии его песен во многих случаях заключается их специфическая тонкость. В фортепианном творчестве Шумана предвосхищены не только инструментальные, но и собственно песенные элементы его вокальной музыки.

Обратившись к песне, Шуман проявил свой широкий литературный кругозор и высокую требовательность к поэзии. Его привлекает образная тонкость, многогранность поэзии Рюккерта, Кернера, Эйхендорфа. Особенно близок ему Гейне своими психологическими контрастами, напряженной эмоциональной атмосферой, сжатостью и насыщенностью выражения, обилием психологических подробностей. Поэтические связи песенного творчества Шумана многосторонни: он использует тексты Бёрнса, Байрона, Ленау, Андерсена, Шамиссо, Гете, Мёрике. Вокальное творчество Шумана поражает многообразием используемых жанров и стилистических типов — здесь и простейшая народно-песенная мелодия, и сложно разработанный речитатив, лирические песни с широкой кантиленой и развитым инструментальным сопровождением, и миниатюрные песни-портреты; песни, изысканно гармонизированные, и песни-легенды с сурово-бескрасочными гармониями.

Два важнейших типа вокального изложения — лирическую кантилену и речитатив Шуман использует гибко и многообразно; выразительная передача и общего настроения, и психологических деталей достигается разной степенью сближения кантилены и речитатива. В своих поисках психологической

декламационности Шуман близок Вагнеру и Даргомыжскому.

В области формообразования Шуман достигает огромного многообразия композиционных схем, так как решение формы вытекает у него из индивидуальных особенностей стихотворения. У него встречается и вокальная миниатюра в форме одного куплета-периода, и куплетная песня; также песня трехчастная; песня в двойной трехчастной форме; в форме рондо; в свободной поэмной форме; песня-баллада. Реально каждый из этих типов существует во многих разновидностях. Основная тенденция формообразования — развитие тематического материала следует за развитием образа стихотворения.

Вокальное творчество Шумана родилось не столько в атмосфере бытовой песни (как творчество Шуберта), сколько под влиянием инструментальной музыки и поэзии своего времени. Конечно, Шуман живо ощущал традицию немецкой бытовой и художественной песни, но песня у него обогащается прежде всего новейшей культурой фортепианной музыки — именно здесь он раньше всего достиг зрелости и самобытности.

Мало сказать, что песни Шумана — это дуэты равноправных партий голоса и фортепиано. Бывает, что фортепианная партия приобретает господствующую роль в создании образа. Встречаются и традиционные аккомпанементы, играющие роль гармонизации мелодии, но Шуман редко удерживается в этих рамках — он добавляет к гармоническим фигурациям мелодические голоса и подголоски, обогащая этим простоту сопровождения. Более типично для Шумана основной образный элемент отдавать партии фортепиано («Орешник»). В таком соотношении голоса и аккомпанемента проявляется новаторство Шумана, впоследствии получившее столь значительное разви-

тие в творчестве Вагнера. Фортепиано отдаются большие постлюдии-досказывания, несущие главный акцент образа.

Новые черты творчества Шумана проявились в трактовке и вокального цикла. Шумановские циклы отличаются разной степенью внутренней связи и разными принципами объединения. «Пестрые листки», «Мирты» с большой натяжкой можно назвать циклами, это скорее сборники. «Мирты» как бы включают в себя несколько «малых циклов» — на слова Бёрнса, Гейне, Рюккерта. Но циклы-сборники также отмечены единством художественного стиля и построения. Шуман обладал способностью находить музыкальные аналогии не только поэтическим образам, но и поэтической стилистике каждого автора. «Круг песен» на стихи Эйхендорфа более целен, его отличает единство поэтической атмосферы, тщательная группировка песен, тонкость сопоставлений и переходов. В этом цикле хочется отметить романс «Весенняя ночь», его широкий мелодизм (партия голоса построена на широких, свободных интонациях), гимнический характер вызывает ассоциации с романсом Чайковского «День ли царит» и с «Весенними водами» Рахманинова.

В сюжетных циклах Шумана обнаруживаются более глубокие связи — помимо строго продуманных тональных планов Шуман применяет здесь тематические переклички («Цветов венок душистый» «Во сне я горько плакал»), сквозное проведение некоторых приемов (родственных ритмических фигур). Особенно важное средство объединения — драматургическая логика цикла, которая создается взаимозависимостью песен: песни наделяются разнообразными функциями — контраста, разрядки, подготовки, прослойки, кульминации или завершения. Возникают отчетливые внутренние группы и их соподчиненность

в рамках всего цикла. При этом используются выразительные возможности жанров, типов изложения, психологических нюансов.

Наиболее полным единством обладает цикл «Любовь поэта» на стихи Гейне, по своей цельности он близок шумановским сквозным композициям для фортепиано. Из 65 стихотворений Гейне Шуман выбрал 16, исключив публицистические обличительные стихи.

Шуман и Гейне — психологически близкие художники. Характерное для Гейне контрастное сочетание нежной лирики с иронией и скепсисом свойственно и Шуману, и нашло свое отражение в раздвоенности его художественного воображения, в двух образах — масках Флористана и Эвсебия. Гейне и Шумана сближает также родство стилистических приемов, склонность к миниатюре, к сжатости образа — самые длинные стихотворения цикла не превышают 3–4 строф.

Песни на стихи Гейне занимают большое место в творчестве Шумана. Они входят в цикл «Мирты», во второй «Круг песен», где Гейне своими стихотворениями из цикла «Страдания юности» представлен как поэт-лирик.

Более сложное, многогранное воплощение поэзия Гейне нашла в цикле Шумана «Любовь поэта». Все внимание автора сосредоточено здесь на выражении тончайших душевных переживаний. Обстановка происходящего не привлекает композитора — здесь нет житейских подробностей, довольно скупы звукоизобразительные моменты,— все направлено на создание настроения. Очень большое внимание уделено выразительности музыкальных интонаций, тесно связанных с речевыми. Цикл отличается большим мелодическим разнообразием, включающим и декламационные, и песенные элементы. Вокальная и фор-

тепианная партии — равнозначны, подчас партия фортепиано несет большую образную нагрузку. Песни большей частью лаконичны, каждая выражает какое-либо одно настроение, в целом же цикл отличается разнообразием и контрастностью отдельных звеньев, ясными музыкально-тематическими связями и цельной линией драматургии.

Некоторые характерные особенности отдельных песен цикла: «В сияньи теплых майских дней» — песня интересна характерным типом сопровождения, неоднократно встречающемся в цикле,— певучим, насыщенным подголосками. В песне «Встречаю взор очей твоих» с появлением первых сомнений героя появляются декламационные интонации и у голоса, и у фортепиано, развивающиеся в диалоге. Подобный тип диалога встречается далее в песне «Во сне я горько плакал», но он построен на контрасте ритма и штриха. В этих двух песнях налицо тематические связи. Песня «Над Рейна светлым простором», написанная в старинном стиле, напоминает строгие и торжественные органно-хоральные звучания. Соотношение в ней пунктирного ритма и медленного движения создает особую внутреннюю напряженность. Трагический монолог «Я не сержусь» на слух воспринимается как свободное высказывание. Шуман изменяет здесь стихи Гейне, превращая их в почти ритмизированную прозу за счет того, что музыкальные цезуры не соответствуют строфике стиха, некоторые фразы повторяются, и двухчастное стихотворение Гейне воплощается в музыке в трехчастной форме. Декламационность вокальной партии, возрастающее расширение интервалики, выразительность гармоний, впитавших в себя очень много минора,— все это усиливает внутреннюю экспрессию песни при строго сдерживающем волевом начале. С развитием цикла

углубляется контраст между песнями. Песня «Ее он страстно любит» близка по жанру народной. Ее четко ритмическая мелодия танцевального характера сопровождается характерными «притопывающими» синкопами у фортепиано, но в конце песни раскрывается ее горький иронический подтекст. Песня «Я утром в саду встречаю» заканчивается характерной фортепианной постлюдией-досказыванием. Образы «лесной фантастики», напоминающие «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, появляются в песне «Напевы старой сказки». И заключение цикла «Вы злые, злые песни» — своими гиперболизированными образами отражает и внешний иронический тон стихотворения Гейне, и его глубокий психологический подтекст. Завершающая фортепианная постлюдия родственна фортепианным партиям песен «Я утром в саду встречаю» и «Слышу ли песни звуки».

В цикле «Любовь и жизнь женщины» круг образов уже, как и внутренний мир героини. Это романтика будней. Нарисованный образ идеален, в нем мало индивидуального. Глубоко контрастна последняя песня цикла. В мелодике цикла преобладает песенность, основное настроение — лирическое. Партия фортепиано менее равноправна, чем в цикле «Любовь поэта» (цикл написан на слова Шамиссо).

У Шумана, наряду со сложными психологическими образами, встречается множество простых зарисовок быта, песен-картин, песен-портретов; многие его песни — картины его родины, и по жанрам, и по мелодике они близки немецкой народной песне, имеют ремарку к исполнению «в народном духе» и отличаются диатоническими мелодиями, построенными по звукам аккорда, и типично народной немецкой гармонизацией сопровождения в сплошном четырехголосномизложении («К солнечному лучу», Рейник).

Также в народном духе, подчеркнуто просто написаны песни на слова Бёрнса («малый цикл» внутри «Мирт»). Большинство из них имеют простую лаконичную куплетную форму, отражающую форму поэтической строфы. В них слышна опора на народные песенные жанры — колыбельную песню, солдатскую песню-марш, охотничью песню, но ничего специфически шотландского нет ни в их мелодике, ни в ладовой структуре, они основаны явно на немецкой народной песне.

Шумана привлекала и испанская народная песня (песни на народные слова в переводе Гейбеля), и восточная лирика, но и здесь он не ставит себе целью воплотить национальный колорит, а ограничивается передачей поэтического настроения.

Народная основа песен Шумана ясно слышна в его мелодиях, в танцевальных и маршеобразных ритмах, но народная песня отражена у него сложнее, более опосредованно, чем у Шуберта. Цикл «Бедный Петер» на слова Гейне — характерный образец преломления народно-песенных принципов в вокальной музыке Шумана. Это как бы сжатый вариант цикла «Любовь поэта», но он лаконичнее и проще, как и его образы. В музыке отчетливо слышны интонации народной песни, ритмы лендлера, но Шуман наполняет народные интонации речевой выразительностью, индивидуализируя этим образ каждой песни.

В творчестве Шумана нашел продолжение и жанр баллады. Волнующие драматические ситуации баллад предоставляли широкие возможности для воплощения в музыке конкретной образности, для тесного взаимодействия музыки, поэзии и драмы. В музыке Шумана баллада получила трактовку, сходную с трактовкой Гейне («Два гренадера» и «Валтасар» написаны на стихи Гейне). Шуман берет для баллад

не традиционные фантастические сюжеты, а сюжеты, наполненные гражданским, социальным смыслом. Но баллады Шумана уступают его вокальной лирике, по словам Асафьева, Шуман не драматургичен, он сильнее в сжатых балладных песнях («Солдат», «Музыкант» на слова Андерсена). Лучшая баллада Шумана — «Валтасар». Ей свойственна свободная и в то же время ясная форма, определенный драматургический план, единство настроения и стиля, сквозной тематический материал придают ей значительную цельность.

Вокальная лирика Шумана оказала большое воздействие на дальнейшее развитие песенного жанра, и не только в немецкой музыке. Григ и Лист восприняли от Шумана тонкость интерпретации поэзии, тонкость и точность выражения при лаконизме формы, хотя тип творчества Листа своей патетикой, пышностью гармонии и фактуры сильно отличен от шумановского.

Тонкая разработка Шуманом музыкально-речевой интонации оказалась близкой русским композиторам.

В немецкой музыке наиболее ярким продолжателем традиций Шумана в области вокальной лирики стал Вольф.

V ГЛАВА

Вокальное творчество Й. Брамса

Современник Шумана — Брамс — песенным творчеством занимался всю жизнь. Им написано около 300 песен и создан свой индивидуальный песенный стиль. В своих песнях Брамс скорее последователь Шуберта, чем Шумана. Близость к Шуберту проявляется и в значении мелодического начала песни, и в их связи с народно-бытовыми истоками. Песня Брамса, как и у Шуберта, питает собой его инструментальный тематизм.

От Шумана Брамса отличает прежде всего творческий тонус, в его песнях чаще встречается размышление, нежели непосредственное высказывание. Но при большой роли национального начала его музыка рождалась сугубо самобытно, была излучением его личности.

Многие романтические приемы становятся у Брамса более уравновешенными, для него характерен их своеобразный сплав с традициями немецкой классики — Бахом, Бетховеном. Брамс стремится сочетать строгость письма с теплотой, проникновенностью мелодической линии. Эта тяга к равновесию вытекала из свойств его натуры. Изучая народные песни, он искал уравновешенности, избегая как избыточной эмоциональности, так и холодной безжизненности. Особое внимание Брамс уделял соединению

продуманной формы с романтической музыкальной выразительностью. Классическая форма была для него непреложной. Отбор текстов у Брамса всегда определяется мелодией стиха — Брамс подбирает к ней соответствующий музыкальный материал, передающий дух стихотворения. Этому моменту он отдавал предпочтение перед смысловыми нюансами текста. Оттенки содержания он стремился передать путем варьирования первоначального мотива. Таким образом, Брамс в песне придает особое значение развитию музыкального материала из основного мотива. Брамс сознательно уходит от сложившегося типа романтической песни, форма которой всецело определялась поэтическим текстом, и стремится приблизиться к песне классического образца. Главенство музыки над текстом подкрепляется фортепианной партией, которая служит прежде всего музыкально-конструктивной опорой мелодической линии.

Среди используемых Брамсом жанров — обработки народных песен, песни на народные слова, песни в танцевальных ритмах, серенады, лирические песни, песни-монологи. Песни ранней поры его творчества содержат все характерные черты песни Брамса. Он стремится ввести в камерно-вокальную музыку черты народной песни.

Жанр обработки народной песни имел большое значение для формирования стиля вокального творчества Брамса. Интерес к народным песням способствует развитие в конце 30-х годов XIX века музыкальной фольклористики. В течение всей своей жизни Брамс собрал и обработал огромное количество народных песен. Его интерес к народному искусству не ограничивался только немецким фольклором, его привлекали и славянские песни (сербские, чешские, венгерские), и прежде всего, привлекало их нацио-

нальное музыкальное своеобразие, в отличие от Шумана, которого интересовала прежде всего поэзия других народов. Брамс интересовался и старонемецкой песенной культурой, и окружавшей его современной городской песней.

Песни Брамса в народном духе — лирические, шутливые, танцевальные, песни-серенады — это наиболее близкая к народным истокам часть песенного наследия композитора. Характерные черты немецкой народной песни — метроритмическая четкость, гармоническая однозначность мелодии, строящейся по тонам аккордов — отражены во многих песнях в народном духе; их образный фон создается посредством фактуры и ритма; в песне «Охотник» — это танцевальное движение лендлера, в песне «Кузнец» — ритмическая имитация ударов молота. Используя характерные особенности народной песни, Брамс близко придерживается фольклорных образцов, но ему свойственно внутри песни в народном духе совершать как бы переход в план камерной лирики, сохраняя при этом ясную связь с народными истоками («Песня девушки» на слова Гейзе). Это достигается появлением декламационности, выходом за пределы куплетности, расширением круга выразительных средств к концу песни.

В народно-танцевальных ритмах написано большинство шуточных песен Брамса («Путь к милой»). В шутливой манере Брамс использует также и жанр серенады — известная «Напрасная серенада» на слова нижнерейнской народной песни написана в ярком, живом ритме с характерными перебоями-синкопами. Лирические серенады Брамса менее индивидуальны.

Жанр баллады не занимает в вокальном творчестве Брамса большого места, в его трактовке Брамс исходит не из романтических традиций, сложившихся у Шуберта, Лёве, Шумана, а скорее из баллады народ-

ной. Свои баллады Брамс чаще всего создает на народной основе, используя вариационно-куплетную форму с характерной для романтической баллады иллюстративностью. Баллады Брамса, как правило, лиричны по характеру («О вечной любви», слова Венцига).

В лирических песнях Брамса ясно ощущается связь с Шубертом и Шуманом. Лирике Брамса присущ более объективный характер, уравновешенность эмоции, она посвящена созерцанию природы, глубоким раздумьям. По объективности лирического высказывания Брамс ближе лирике Бетховена, хотя в стилистике заметно влияние предшественников-романтиков. Примеры строгой лирики — «К соловью», «Ода Сафо», «Одиночество в поле» — для них характерна ясность, законченность формы, пластичность мелодии, развивающейся по принципу роста внутренней напряженности.

У Брамса много музыки, написанной для домашнего музицирования. Это «Венгерские танцы», вокальные «Вальсы любви». В песнях Брамса, относящихся к лирике домашнего музицирования, ощущается связь и с творчеством Мендельсона. Эти песни стоят ближе к бытовым истокам и отличаются напевностью мелодий, типично немецким по интонациям, излюбленным арфообразным сопровождением или удвоением у фортепиано вокальной мелодии в терцию или в сексту («Глубже все моя дремота»).

Проблема циклов не была в центре внимания Брамса. В цикле «романсов из Магелоны» связь песен между собой в основном сюжетная. Эти песни отличаются по своей манере от других песен Брамса, они очень развернуты по форме и напоминают по своим типам арии, или даже сцены.

В «Строгих напевах» Брамс обращается к традициям старой духовной немецкой лирики, но здесь мы

имеем дело не с пассивной стилизацией, а с развитием старой традиции. Песни цикла, написанные на библейские тексты, обличающие зло и несправедливость, развернуты по форме, отличаются большой выразительностью мелодий, значительностью каждой интонации, смелостью гармоний.

Истинной сферой вокального творчества Брамса осталась песня как таковая, не стремившаяся перерасти свои традиционные границы и стать драматическим монологом или оперной сценой. В творчестве Брамса линия «чистой песенности» находит свое завершение.

VI ГЛАВА

На рубеже веков: Х. Вольф, Г. Малер, Р. Штраус, Р. Вагнер, А. Шёнберг, А. Веберн

Дальнейшее развитие немецкой песни отмечено большой сложностью и противоречивостью. Линия «Шуберт — Шуман — Брамс», при всех ее изгибах в истории песенного жанра, все же довольно цельная и непрерывная.

Но существуют и значительные ответвления от нее — это песенное творчество Вагнера и Листа. В их песнях ярко воплотились характерные особенности неоромантизма. Для неоромантиков песня уже не является ведущим жанром, она уступает место крупным формам — опере, программной симфонии и симфонической поэме. И сама песня утрачивает черты камерности, интимности, приобретая черты оперной арии, концертности. Это прослеживается в творчестве Вагнера, во многих произведениях Листа и завершается эта линия у Рихарда Штрауса.

Вагнер осуществил в своем творчестве удивительное слияние гениального музыканта и незаурядного поэта. Мощное воздействие его музыки обычно заслоняет художественные качества литературно-поэтических текстов его драм, однако следует помнить о его огромном поэтическом даре.

Вагнер создал свой мелодический стиль, поражающий интонационным богатством и экспрессией. Но при всей красоте и выразительности его мелодий наибольшие его достижения принадлежат гармонии и оркестру.

Оперы Вагнера произвели революцию в немецкой школе пения XIX века. Вагнер требовал отречения от сладкозвучности итальянского пения в опере. При большом составе оркестра его опер с использованием духовых инструментов в усиленном составе и органа вокальные партии требовали сильных голосов и большой выносливости. Голос трактуется как некий сверхвыразительный инструмент, вплетающийся в оркестровую ткань. Вокальные партии отличаются сложностью мелодической линии, широкими скачками, низкой текстурой у высоких голосов и высокой — у низких. В операх Вагнера, как правило, 3 типа голоса — драматическое сопрано, героический тенор и драматический баритон. Введение новых вокальных форм — монологов, рассказов, диалогов, привело к рождению ариозно-декламационного стиля.

«Пять стихотворений» Матильды Везендонк, несмотря на их интимный характер, не помешали Вагнеру привнести сюда черты патетики и аффектации, свойственные его музыкальным драмам. Связь с «Тристаном» ощущается во всем цикле — в самой его эстетической концепции, основанной на характерной для неоромантиков двойственности лирических образов, соединяющих возвышенную созерцательность и «земную» страстность. Этот дуализм лежит в основе цикла, правда, соотношение образов здесь не столь контрастно, как в музыкальных драмах Вагнера.

Цикл образует ясное композиционное единство, линия развития идет от прозрачных «лоэнгриновских» звучаний «Ангела» к чувственным вздохам

«Грез». В фортепианном заключении «Ангела» появляются очертания темы любви Изольды. Тематизм стихотворения «В теплице» стал основой вступления к 3 акту «Тристана». В «Грезах» много общего с дуэтом 2 акта.

Музыкальные образы цикла развиваются преимущественно в инструментальной партии. Процесс «уравнивания в правах» голоса и фортепиано достиг своей кульминационной точки. Голосу Вагнер отводит роль носителя поэтического слова, в музыкальном отношении он подчинен инструментальной партии.

Цикл Вагнера находится как бы на перепутье между камерной лирической песней и музыкальной драмой. Расширяя выразительность за счет применения оперных приемов, Вагнер вносит в музыку цикла свойственную неоромантизму обнаженность и преувеличенность чувств, при этом все же не совсем отказываясь от камерности. Музыкальный язык цикла не имеет той напряженности мелодики и пряности гармонии, которые характерны для «Тристана». Излюбленные вагнеровские хроматизмы здесь использованы также более умеренно.

«Пять стихотворений» Везендонк связаны с процессом перерастания песни в вокальную поэму, с симфонизацией песенного жанра, что прослеживается в творчестве Листа, Р. Штрауса, Вольфа.

Лист обращался к песне постоянно, и его песенное творчество отражает музыкальные связи с различными национальными культурами. Кроме родной венгерской, ощущается влияние французской, немецкой, итальянской культуры, переплавленных в свой стиль.

У Листа нет песен в народном духе. Народные интонации вкраплены у него в более сложное художественное целое.

В творчестве Листа происходит возрождение жанра баллады. Лист как бы заново воссоздает балладу, сохранив лучшие черты жанра и значительно усложнив его. Баллады Листа не отличаются такой масштабностью, как у Лёве и Шумана, нет в них подчеркнутой патетики, свойственной балладам первой половины XIX века. Лист сохраняет основной принцип жанра — принцип последовательной связи музыки и слова, картинность, изобразительность партии фортепиано. Лучшие его баллады созданы на основе высоких поэтических образцов: «Мальчик-рыбак» — Шиллер, «Лорелея» — Гейне, «О фульском короле» — Гёте. Четкие темы-образы баллад приближаются к лейтмотивам оперы или симфонической поэмы — они развиваются и переосмысливаются так же, как темы симфонических произведений. Процесс формообразования в каждой балладе индивидуален: в «Лорелее» форма приближается к сонатной, в балладе «О Фульском короле» в основу положена строфическая форма, приближенная и поэмности; в балладе «Три цыгана» ясно ощущается рапсодичность. При всем разнообразии форм в балладах перерастание песни и крупную форму является их основной линией, а также основной линией песенного творчества Листа; в ней проявляется общеромантическая тенденция сближения жанров (песенного и программно-симфонического). Эту линию продолжит Р. Штраус и, отчасти, Вольф.

Вторая линия творчества Листа — развитие тонкой психологической миниатюры, где все элементы определяются развитием текста. Эта часть творчества Листа связана с лирикой Шумана и Вольфа. Типичные жанровые признаки — черты танца, марша, бар-

каролы — то, что способствует «обогащению через жанр», здесь выявлены слабее.

У Листа очень выразительна гармония, ей отводится большая роль, она отмечает появление нового образа, акцентирует значительность слова; Лист часто пользуется лейтгармонией.

Чуткость Листа к поэзии сказалась в восприимчивости национальных особенностей речи — его песни на немецкие тексты отличаются от песен на французские и итальянские тексты по своей интонационной манере. Свободное владение разнообразием музыкально-речевой интонации переходит в инструментальные темы Листа, делает их «говорящими». При тонкости детального подхода к тексту Лист соблюдает соразмерность музыкального обобщения и музыкальной детализации, не преувеличивая тот или другой момент. Задача тонкого следования музыки за поэтическим текстом открывает новые перспективы в развитии песенного жанра, ведущие к созданию «стихотворения с музыкой».

На рубеже XIX–XX веков песня уже не входит так широко в жизнь и в быт и не оказывает такого мощного влияния на другие музыкальные жанры. Героическая попытка Малера возродить демократический симфонизм, опираясь на песню, шла вразрез с общим направлением развития музыки. В этот период песня уже не столь тесно связана с народными истоками. Народные песни из классических сборников продолжают быть популярными, их тексты используются композиторами, но авторов больше интересует поэтическая сторона народной песни, а не ее национальный колорит.

Появляется новое направление в отношении к народной песне — метод стилизации, подражание ее внешним признакам (Регер). Ослабла связь и с город-

ской песней, которую сменили модные «шлягеры» венской оперетты и ночных кабаре. Жанры эстрадной песни приспосабливались к вкусам буржуазной публики, жанр камерной песни интеллектуализировался.

Во взаимоотношении музыки и слова углубляется интерес к поэзии. Искусство мелодического обобщения уступает искусству детализации. Высокохудожественное творчество поэтов-романтиков отошло в прошлое, новое поколение склонялось к зарождавшемуся модернизму. Салонно-романтическая поэзия наложила свой отпечаток на лирику Р. Штрауса. Подчинение музыки слову подчас разрушало саму специфику песни, основанной на гибком равновесии поэзии и музыки, песня утрачивала общезначимость.

Вольф вписал в историю музыки совершенно своеобразную страницу. Бесполезно искать у музыкантов на рубеже XIX и XX веков той степени глубины и актуальности раскрытия действительности, как это имело место у Бетховена. Это отражается и в творчестве Вольфа, которое, как правило, не затрагивает больших философских проблем. Но ему чужды как пессимизм Вагнера, так и стоицизм Брамса, он, несомненно, стремился к преодолению характерной черты искусства XIX века — неразрешимого конфликта с действительностью. В этом заключается его эстетическая позиция, хотя ему не всегда удается избежать свойственной романтикам неудовлетворенности, нервной остроты восприятия мира. Исходя из своей объективной жизненной позиции, Вольф переосмысливает в своем творчестве некоторые характерные черты романтизма. Так, например, он не отождествляет себя с образами своих героев, выступает в своем творчестве не как участник событий, а как заинтересованный наблюдатель, пишет от своего имени, но не

о себе. Это новое соотношение объективного и субъективного позволяет Вольфу иначе расставить акценты в соотношении образа и конкретной ситуации. Предшественников Вольфа ситуация привлекала как средство оттенить образ, Вольф воссоздает прежде всего объективную ситуацию происходящего. Такой подход нарушает принцип вокальной лирики романтиков, предполагающий прямой, а не косвенный показ внутреннего мира героя. Необычен для романтиков и подход Вольфа к иронии, ему удается в своих песнях сочетать ироническое с задушевным. У романтиков ирония подчеркивала душевный разлад. Вольф борется с подобной внутренней неуравновешенностью, оберегая себя от преувеличенности выражения. Он сглаживает субъективность романтической исповеди, усиливая повествовательность изложения, более спокойно трактуя тему внутренней неудовлетворенности. Он не избегает показа изломов душевной жизни, но это не является у него самоцелью. Лирическая исповедь у него — только одна из сторон творчества. Непривычно для романтиков соотношение между показом внутреннего мира героя и его поведением; Вольф предпочитает ставить акцент на последнем, смысл психологического портрета для него не в углубленности, а в характерности.

Тема природы у Вольфа уже не зависит от темы одиночества, исчезает основание рассматривать общение с природой как повод для личной исповеди. Природа — как источник познания красот и совершенства мироздания, как верная опора в судьбе человека — вот что определяет позицию Вольфа. Она допускает использование тончайших средств психологической и изобразительной характеристики без опасения преувеличить роль одних за счет других.

Отправной точкой создания песен Вольфа была поэзия. Вольф фанатически любил поэзию, поэтому использовал только первоклассную, исключая поэтов нового времени. Свои концерты он начинал с чтения стихов, а песни называл «стихотворениями с музыкой». Он никогда не писал на слова, которые не воодушевляли бы его. Вольф воспринимал поэтический текст не только в его общем значении, но и в тончайших деталях. В проблеме соотношения слова и музыки он подымается на новую ступень, меткость отклика Вольфа на все детали текста при единстве содержания и цельности развития поражает. Вольф выступает как соавтор поэта, все изменения, которым подвергается музыкальный материал, органически связаны с текстом.

Такое соотношение влечет за собой расширение круга выразительных средств, поражающих точностью их применения.

Гармонический язык Вольфа нов и своеобразен. При смелом нарушении строгих классических норм ему свойственно упрочнение функциональной логики развития. При использовании альтерации, раскрепощенности голосоведения, ладовой изменчивости сохраняется опора на стойкий тональный центр. Вольф использует ладовую двуликость, завуалированные хроматизмами модуляционные сдвиги, не чуждается колористических эффектов — словом, всем арсеналом средств позднего романтизма и даже импрессионизма. Но к каким бы неожиданным отступлениям он ни прибегал, все они так или иначе вовлекаются в сферу устойчивого кадансирования. В этом заключается обновление принципов функционального толкования лада.

Вольф часто изменяет принципу слияния вокальной партии с сопровождением. Противопоставление

голоса аккомпанементу часто создает впечатление двуплановости, голос и инструмент стремятся к одной цели как бы независимо друг от друга. Фортепианное сопровождение отличается самостоятельностью и разнообразием поставленных задач: воспроизведение обстановки, обрисовка сценического действия, передача психологических настроений. При самостоятельности инструментальной партии непременно сохраняется ее взаимообусловленность с вокальной.

В 53 песнях на слова Мёрике представлены различные типы песен — от простых в народном духе («Покинутая девушка», «Агнесса») до утонченных («Огненный всадник»). В ряде песен Вольф опирается на народно-бытовые жанры — солдатскую песню-марш, охотничью песню, церковный хорал («На старинной картине»). «Песня путника» — простая песня-марш в народном духе; пример солдатской песни-марша — «Барабан». Опора на народное искусство ощутима и в лирических песнях — «Покинутая девушка» — прием наполнения мелодий в народном духе речевыми интонациями напоминает аналогичную песню Шумана, но у Вольфа мелодия развивается острее, гармония и фактура создают впечатление болезненной хрупкости.

В творчестве Вольфа (в частности, в этом цикле) ощутима связь с творчеством Шуберта, Шумана, Брамса. Песни «Садовник», «Мальчик и пчела» напоминают наивные песни Шуберта, но в то же время в них есть некоторый оттенок специфической вольфоской остроты.

Песня «Одиночество» близка по строгому, сдержанному характеру и музыкальному языку песням Брамса. Выразительность гармонии и фактуры не уступает выразительности мелодии. В мажорной гармонии Вольф все время подголосками затрагивает од-

ноименный минор, как бы разрушая мажор изнутри. Мелодия носит обобщенный характер; в ней нет детальной связи с речевыми интонациями, по типу она близка инструментальной кантилене (Бетховен).

В «Ночной песне» (или «Песне эльфа») партия фортепиано напоминает образы «светлой фантастики» Мендельсона.

«Огненный всадник» — масштабная, развернутая картина, образец романтической баллады. Здесь нет детального следования за текстом. Яркая изобразительность тесно связана с поэтическими образами и сочетается с композиционной законченностью. Цельности формы способствуют лейтмотивы в инструментальной партии. Партия фортепиано — подлинно симфоническая и по принципам развития, и по насыщенности звучания. В партии голоса почти нет певучести, она построена на широких интервалах, скачках и очень богата интонационно. Здесь Вольф выходит за пределы песенного жанра — баллада близка к поэмности. Существует ее редакция для хора и оркестра.

По этому пути пошел Малер в своих вокальных циклах, Регер — в крупных вокальных сочинениях. Одно из ответвлений этого пути привело к монодрамам Шёнберга, но здесь связь с традициями немецкой и австрийской песни ослабевает. Поэмность свойственна и «Песне ветра» — образная выразительность этой песни заключена не в тематизме, а в фактуре и в гармонии. Характерная стилистическая черта этой песни — применение лейтгармонии (увеличенное трезвучие). Песня «Прощание» написана в декламационной манере с комическим преувеличением музыкально-речевой выразительности. Завершается песня бравурным венским вальсом, который воспри-

нимается как цитата — здесь проявляется народное использование жанровости.

Циклы «Испанских» и «Итальянских песен» — это песни на народные слова в немецком переводе. Но Вольф не стремится к передаче национального колорита, почти не обращаясь к национально-характерным интонациям и ритмам.

Две части «Испанских песен» неравны по объему: 10 песен — духовная лирика, 32 — светские песни различного характера.

Испанским песням присуща обобщенность музыкального выражения, определенная форма и в меньшей степени — детализация интонационно-мелодического и гармонического языка.

Духовная лирика в переводе Гейбеля и Гейзе не имеет ничего общего с суровостью искусства испанского католицизма. Это произведения народного искусства — рождественские песни, евангельские легенды. У Вольфа они получили земную, даже бытовую характеристику. Им присуще простодушие, простота музыкального языка, например, «Колыбельная песня Мадонны». В песне «Святой Иосиф поет» фортепианная фактура напоминает стиль некоторых эпизодов «Страстей по Матфею» Баха. В поисках выразительных средств, соответствующих человеческой трактовке религиозного сюжета, Вольф не мог пройти мимо баховской традиции.

В светских песнях использованы элементы народных жанров — баркаролы, серенады, любовной песни, песни-жалобы, песни-заговора, песни-плача. Для каждой песни Вольф нашел индивидуальные выразительные средства, не прибегая к стилизации, используя лишь обобщенные жанровые признаки. В серенаде «Пандеро» использован прием противопоставления фортепианной и вокальной партий, на фоне танцеваль-

ной мелодии фортепиано в ритме болеро голос интонирует свою мелодию с характерными жалобными хроматизмами. В ряде песен Вольф использует характерный для него прием — начинает мелодию своеобразным «говорком» на тесных интонациях и постепенно расширяет их, приводя к возгласам-заклинаниям («Заговор Прециозы от головной боли»). Особенность некоторых форм испанской народной поэзии — повторение той или иной строки в начале или в конце строфы — отражается и в музыке песен.

Задача создания индивидуализированных музыкальных портретов в «Испанских песнях» — второстепенна. Здесь нет последовательного отражения в музыке речевых интонаций, а чаще одна, наиболее характерная интонация становится интонационным зерном песни. О стремлении к обобщенности говорит также выдержанный в каждой песне единый тип фактуры.

«Итальянские песни» созданы под влиянием вспыхнувшего у Вольфа интереса к музыкальному театру (им написана опера «Коррехидор»). Они написаны на слова переводов Гейзе. С «Испанскими песнями» их роднит решение проблемы национального колорита. Итальянская лирика у Вольфа превратилась в немецкую, в ней ясно ощущаются связи с песнями Баха. «Итальянские песни» исполняются тенором и сопрано. Больше всего удались здесь Вольфу «женские портреты». Их разнообразие достигается детальнейшей разработкой интонационной характеристики вокальной партии. Вокальные партии в большинстве — декламационны и занимают главенствующее положение. В песнях, связанных с бытовыми жанрами, фортепианная партия имеет самостоятельное, равноправное значение. Песня «Мне милый поет» интересна характерным контрапунктом вокаль-

ной и фортепианной партий, как музыкальным, так и психологическим (связь с лирикой Шумана «Напевом скрипка чарует»). В этой песне партия фортепиано более закончена в мелодическом отношении, чем вокальная партия.

В «Итальянских песнях» Вольф, не стремясь передать национальный колорит, воссоздает характерные черты итальянского характера — живость, остроумие, связывая их с немецкой песенной традицией.

В песнях на слова Эйхендорфа преобладают жизнерадостность, шутливость, граничащая с сатирой. Вольф широко использует приемы юмористической обрисовки персонажей. Иногда в повествование вплетается нить любовной лирики, но ее роль остается подсобной, так как стремление Эйхендорфа к объективной оценке явлений ограничивает возможности субъективных эмоциональных излияний.

В своей лирике Вольф довел психологическую выразительность до предельной тонкости и глубины, выражая не только слово, но и его подтекст. Качество переводов подчас уничтожает тонкое соответствие слова и музыки.

Вольф предвосхитил самые характерные для вокальной лирики XX века тенденции — увлечение тонкостями музыкально-поэтической декламации, предельную индивидуализацию формы в каждом отдельном произведении, рост самостоятельности инструментальной партии до превращения ее в программное инструментальное произведение. Линия Вольфа как автора «стихотворений с музыкой» находит продолжение у ряда современников и последователей; она получает одностороннюю трактовку у Шёнберга, где детализация выражения слова в музыке достигает предела, мелодическая линия усложняется

вплоть до ее разрушения, переусложняется гармония и фактура.

Вольф положил начало стремлению композиторов конца XIX — начала XX века найти новые средства выразительности в камерной песне, расширить ее границы. Растущая усложненность иногда вызывала обратную реакцию — поворот к простоте в творчестве тех же композиторов, которые развивали принципы Вольфа — Р. Штрауса, Регера, Малера.

Борьба этих двух тенденций — переусложненности, граничащей с модернизмом, и своеобразного «неошубертианства» составляет последующую историю камерной песни Германии и Австрии вплоть до наших дней. Эти противоположные тенденции самым различным образом переплетаются в творчестве каждого из наиболее видных композиторов.

Р. Штраус написал около 150 песен. Его песенное творчество намного проще и доступнее симфонического и оперного. Но простота нередко влечет за собой утрату индивидуальных черт и обеднение музыкального языка. Штраусу не был чужд интерес к народному искусству, через народно-песенные интонации он стремился передать национальный или исторический колорит. В этой роли он использует их в своих операх и симфонических произведениях. В вокальной лирике Штраус редко обращается к народно-песенным истокам, исключение — песня «Душа мертва» с использованием традиционных интонаций охотничьих рогов, а также песни на народные слова — «Сердце стучит», «Отец мне приказал».

В музыкальной стилистике песен в роли гармонии, отражающей изменчивость вокальных интонаций, у Штрауса много общего с Вольфом. Но к текстам он взыскателен не был, — наряду с Гейне, Рюккертом, Уландом он обращается и к второстепенным поэтам.

В музыкальном отношении многие его песни эклектичны, они сочетают самые разнообразные влияния. Наиболее сильное влияние Листа, а также некоторых патетических песен Шумана, итальянской оперной музыки и музыки русской школы (Рубинштейн, Чайковский).

Штраус стремился к широкой симфонизации песни, но ему не хватило глубины и искренности, общезначимости содержания.

Его лирический стиль — несколько аффектированный, приподнято-концертный («Тайный призыв»); характерная его манера — начинать песню эффектной, броской фразой, сразу привлекающей внимание. Такой стиль приближает его песни к оперной арии. Образец глубины в его лирике, освобожденной от излишней патетики — «Грезы в сумерках». К ним приближается по характеру песня «Ночь».

Штраус обращается и к социальной лирике, используя творчество Рихарда Демеля и Карла Хенкеля. Его «Песня каменщика» выражает тему социальной несправедливости, нищеты и голода. По стилю песня близка оперной арии, в ней широко использовано декламационное пение. Партия фортепиано изображает стук молотка каменщика. И сама тема, и ее трактовка необычны для вокальной музыки того времени.

В опере Штраус опирается на достижения Вагнера — он отводит значительную роль оркестру, трактует голос как выразительнейший инструмент с широким тесситурным и динамическим диапазоном; требует совершенного владения как кантиленой, так и декламацией.

Многие песни Штрауса популярны в качестве эффектных концертных произведений.

Значение его вокального творчества в стремлении к созданию общезначимых, подлинно народных произведений.

Песни Малера — это интимный дневник композитора, где он высказывает свои самые сокровенные мысли и чувства. Симфонии его — это музыкальные «миры», обращенные ко всему человечеству. В творчестве Малера эти два жанра тесно связаны между собой и взаимно проникают друг в друга.

Малер — подлинный сын своей эпохи, свидетель острейших социальных противоречий, он стремится разрешить их в своей музыке.

У Малера песня перерастает из камерного жанра в вокально-симфонический, темы его песен проникают в симфонии, рамки песни расширяются, вокальный цикл превращается в род кантаты для голоса с оркестром или в оркестрово-вокальную симфонию. В этом отразилось стремление Малера возродить традиции демократического, общественно-значимого искусства. Проблема выражения подчинена у него проблеме содержания, отсюда — особый интерес к тематизму, стремление придать ему общезначимость, опираясь на жанры народной и бытовой музыки.

Большое количество песен Малера — на тексты сборника народных песен «Чудесный рог мальчика», составленного Арнимом и Брентано. Этот сборник в течение всего XX века привлекал внимание композиторов и поэтов, он представляет собой многотомное собрание немецких народных песен и баллад, вышедшее в свет в начале XIX века. Здесь собраны крестьянские, солдатские, любовные песни, исторические баллады, сказки, лютеранские хоралы. Тексты сборника эпизодически использовались Шуманом, Брамсом. Малер писал на эти тексты на протяжении многих лет, его привлекало разнообразие их тем и настроений,

а также ярко выраженный социальный момент — например, «Ночная песнь часового» выражает протест против бесчеловечности войны; трагическая песня «Земная жизнь» — об умирающем от голода ребенке; «Проповедь Антония Падуанского рыбам» — горькая аллегория. Среди песен на тексты этого сборника есть и любовные, с их мягкой мелодией, напоминающей западнославянские народные напевы; есть и бесхитростные лирические и шуточные песни, следующие бытовой традиции. Песни Малера на народные тексты отразили глубокие раздумья художника над несовершенством жизни. Вместе с тем они стали его творческой лабораторией, где выковался его композиторский стиль — особенности мелодики, отношение к человеческому голосу как к самому совершенному музыкальному инструменту, Не случайно песни Малера так часто проникают в его симфонии: Первая симфония выросла из «Песни странствующего подмастерья», 4 часть Второй симфонии — вокально-оркестровая миниатюра на текст песни из «Чудесного рога мальчика»; скерцо Третьей симфонии — переложение одной из ранних песен Малера из того же сборника и т.д.

Малер любил и знал философию; его также привлекала христианская идея воскресения, но он трактовал ее по-своему, в преломлении через пантеистическое восприятие мира. В своих симфониях он стремился осмыслить человеческое существование вширь — охватить его буквально во вселенском масштабе.

В 1884 году появился цикл «Песни странствующего подмастерья». Название цикла и национально, и автобиографично. Скитаясь по провинциальным сценам, Малер считал себя еще подмастерьем в музыке. Слова первой песни — из «Чудесного рога маль-

чика», остальные — собственно Малера. Сюжетная связь цикла близка шубертовским циклам своей темой странствований, трактовкой образа природы-утешительницы. Мелодика также связана с народно-песенными истоками. Но все эти общие свойства отмечены чертами глубокого внутреннего разлада, Малер резко обостряет внутреннюю контрастность цикла, превращая ее в конфликтность. Песня «Кинжал» врывается в цикл со своей отчаянной экспрессивностью. Ритм марша, связывающий 1-ю и 4-ю песню, в последней становится похоронным. Прием чередования мажора и минора (близкий Шуберту) звучит как выразительный подтекст к словам (в последней песне).

Среди песен последних лет творчества есть произведения сугубо личного плана, полные самоуглубленности. Среди них — песни на слова Рюккерта, единственного поэта, близкого Малеру, творчески вдохновлявшего его. В 1901 году на слова Рюккерта написаны «Песни об умерших детях» — произведение, наполненное всеми оттенками человеческого страдания. Здесь отчетливо проявляется сближение с симфонизмом; в композиции цикла много общего с симфоническими циклами Малера, который нередко помещал рядом однотипные части и противопоставлял им какую-либо одну часть. В этом цикле четырем первым песням противостоит пятая — «В такую бурю» («Когда так грозно грохочет гром»). Большой состав оркестра в этом цикле трактуется скорее в камерном, чем в симфоническом плане,— как очень большая группа солистов. Оркестровая партия, почти везде очень прозрачная, насыщена песенностью; она развивает самостоятельные по рисунку и ритму мелодии, не совпадающие с мелодическими линиями голоса.

«Песнь о земле» — это симфония для тенора и альта с оркестром, написанная на тексты китайских

поэтов в переводе Бетге. Господствующие настроения — одиночество, бессилие. Партии солирующих инструментов равноправны с голосом.

Малер, далеко выйдя за пределы традиционных выразительных средств камерной песни, вносит в свое творчество всю противоречивость мировоззрения художника, творившего в сложнейший период истории мирового искусства. Он стремился переосмыслить простые песенные средства, наполнив их новым содержанием.

У Регера обращение к простоте выглядит уже как стилизация. Это отражает двойственность стремления композиторов XX века и простоте. Для Регера песня — один из основных жанров его творчества, у него около 300 песен. Один из ранних опусов посвящен Шуберту, один из зрелых — Вольфу. Влияние Шуберта сильно ощущается в творчестве Регера, но его обращение к народно-песенным истокам — это, почти всегда, стилизация народной песни, отражение ее внешних признаков. Регер широко использует в своих «Простых напевах» народные жанры — колыбельную песню-диалог, солдатскую песню, шуточную песню; пользуется характерными мелодическими оборотами народных песен движением мелодии по тонам трезвучия; использует характерные ритмы.

Партия фортепиано в «Простых напевах» часто носит сопровождающий характер, но бывает и более самостоятельна, с элементами полифонии в изложении. Вокальная партия часто удваивает верхний голос сопровождения — в этом проявляется связь творчества Регера с традицией немецкого «домашнего музицирования» и с песнями Брамса в этой области. В отличие от Малера, наполнившего песенные формы пафосом и трагической иронией, новое у Регера относится к области музыкальной стилистики и про-

является прежде всего в гармоническом мышлении. Сама аккордика у него очень проста, лишена пышной хроматики Р. Штрауса. Регер широко использует гармонии диатонических ладов, сочетая их простоту с совершенно неожиданными крутыми поворотами в гармоническом развитии. Резкие отклонения и сдвиги в далекие тональности подчеркивают важные моменты поэтического текста.

Подчеркнутая традиционность сочетается в песнях Регера с несомненной нарочитостью ряда приемов. Это особенно чувствуется в «Простых напевах». Другие песенные циклы Регера не содержат таких противоречий, но и не отличаются заметной яркостью.

Таким образом, Вольф и Малер остаются виднейшими песенными композиторами конца XIX — начала XX века. Их значение — в активности их поисков, они развивали лучшие традиции романтической песни — способность к передаче душевных переживаний и опору на народное искусство.

Эти две линии, органически сочетаясь у Шуберта и Шумана, менее органично — у Брамса, здесь уже не столь слиты. У Вольфа преобладает глубокая психологическая выразительность, у Малера — поиски коммуникативности и общезначимости искусства.

«Объективная» и «субъективная» линии развития песни остались основными и в последующем периоде ее истории. Некоторые композиторы пошли по пути традиционализма, следуя образцам прошлого, но не развивая их. Другие, такие как Шёнберг, Стравинский, Мийо, предпочли традициям экспериментаторство, поиски новых путей, в основном культивируя «песню без мелодии».

Один из типичных образцов экспрессионизма в музыке — цикл Шёнберга «Лунный Пьеро», написанный в 1912 году. Вокальные произведения Шёнберга рас-

сматриваются как развитие малеровской традиции. Но то, что у Малера было лишь одной из сторон творчества — нервность, экзальтированность, — у экспрессионистов превратилось в цель и основу их искусства. Расширение Малером границ песенного жанра у Шёнберга доходит до гигантомании. Пример — «Песни Гурре» — вокально-симфоническое произведение для огромного состава исполнителей.

Стремление Шёнберга к преувеличенной экспрессивности и декламации приводит к созданию особого типа вокального исполнения — так называемого нотированного говора, в котором утрачивается связь с речевыми интонациями. Этот прием положен в основу «Лунного Пьеро». Характеру вокального исполнения соответствуют и партии инструментов, в которых также демонстрируется прием отказа от мелодии. Последователи Шёнберга (Берг, Кшенек, Эйслер) стояли ближе к естественному пению и декламации, чем их учитель. Особенно Берг, сочетающий широкие мелодические построения с короткими речевыми фразами. Он выступает продолжателем традиций классического мелоса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. — 2-е изд. — Москва: Музыка, 1978. — 2200 с.
2. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — 5-е изд. — Москва: Музыка, 1977. — 447 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва: Музыка, 1966. — 406 с.
4. Вульфиус П. А. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа»: К проблеме романтизма и реализма в музыке XIX в. / П. А. Вульфиус. — Москва: Музыка, 1970. — 72 с.
5. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / Ф. Грасбергер; пер. с нем. — Москва.: Музыка, 1980. — 71 с.
6. Делициева Н. Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Н. Делициева. — Москва.: Музыка, 1980. — 81 с.
7. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — Москва: Музыка, 1982. — 383 с.
8. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — Новое, перераб. изд. — Москва: Моск. гос. консерватория: Композитор, 2000. — 373 с.

9. Конен В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. — Москва: Гос. муз. изд-во, 1953. — 240 с.
10. Левик Б. В. Рихард Вагнер / Б. В. Левик. — Москва: Музыка, 1978. — 447 с.
11. Михеева Л. В. Густав Малер. 1860–1911: Краткий очерк жизни и творчества / Л. В. Михеева. — Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1972. — 95 с.
12. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак; пер. с нем, предисл. Б. Левика. — Москва: Музыка, 1973. — 447 с.
13. Попова Т. В. Л. ван Бетховен: Жизнь и творчество / Т. В. Попова. — Москва: ОГИЗ, 1940. — 51 с.
14. Хохлов Ю. Н. Шуберт: Некоторые проблемы творческой биографии / Ю. Н. Хохлов. — Москва: Музыка, 1972. — 412 с.
15. Хубов Г. Н. Себастьян Бах / Г. Н. Хубов. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Музгиз, 1953. — 320 с.
16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер; пер. с нем.: М. С. Друскина. — Москва: Музыка, 1965. — 725 с.
17. Эйнштейн А. Моцарт: Личность, творчество / А. Эйнштейн; пер. с нем., предисл. Е. Черной. — Москва: Музыка, 1977. — 453 с.
18. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учебное пособие по курсу истории вокального искусства / Л. К. Ярославцева. — Москва: ГМПИ, 1981. — 90 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Ирина Петровна ПОДОЛЬСКАЯ

НЕМЕЦКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА
КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Учебно-методическое пособие

Irina Petrovna PODOLSKAYA

GERMAN VOCAL MUSIC
A BRIEF HISTORICAL REVIEW

Methodical textbook

12+

Ответственный редактор — И. Б. Павлова

Корректор — А. И. Бойко

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanbook.com
пункт меню **«Где купить»**
раздел **«Прайс-листы, каталоги»**
МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109387, Москва, ул. Летняя, 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77;
lanpress@lanbook.ru
КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru
Магазин электронных книг
Global F5: http://globalf5.com/

Подписано в печать 11.06.24.
Бумага офсетная. Печать офсетная/цифровая.
Гарнитура Школьная. Формат 84×108 1/32
Усл. п. л. 4,20. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов в типографии «Т8».

«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»



КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
РФ, 196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, 1,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru

www.lanbook.com
пункт меню **«Где купить»**
раздел **«Прайс-листы, каталоги»**

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru